MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI

Dr. arh. Mira Voitec-Dordea

RENAȘTERE, BAROC ȘI ROCOCO ÎN ARHITECTURA UNIVERSALĂ

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, R.A.,
BUCUREȘTI – 1994

ISBN 973-30-2032-7

Redactor: ing. IULIANA ARHANGHELSCHI
Tehnoredactor: OTTO PARASCHIV NECŞOIU
Coperta: DUMITRU ŞMALENIC

PREFAŢĂ

Civilizaţia modernă are la bază civilizaţii trecute care formează subconştientul colectivităţii umane şi care îi definesc comportamentul, indiferent de voinţa sau conştienţa sa.

Culturile antice greco-romane, cele ale evului mediu, Renaşterea, Barocul şi Rococo-ul sînt reazeme pe care s-a dezvoltat cultura europeană, fac parte intrinsecă din ea.

Cunoaşterea acestor civilizaţii nu este numai o datorie de cultură sau o obligaţie profesională. Ea dă posibilitatea de a ne înţelege trecutul şi, pentru cei meniţi, de a plămădi viitoarea capacitate creatoare.

Arhitectura veche a fost în unele perioade preluată în mod voit şi admirativ. Alteori a fost renegată. Dar nici atunci, nici un arhitect nu a putut să se desprindă de matricea care este arhitectura din trecut, subconştientul său păstrînd amprentele săpate în fondul psihic al omenirii. Arhitecţi celebri au utilizat, chiar fără a dori, marea lecţie a trecutului. Frank Lloyd Wright sau Mies Van Der Rohe s-au declarat categoric desprinşi de stilurile istorice de arhitectură, dar modularea spaţiului, legătura dintre spaţiul construit şi cel exterior, înscrierea volumului construit în mediul ambiental, prezente în opera lor, arată că amprenta trecutului nu poate fi ştearsă din conştiinţa omenească. Şi dintre ceilalţi reprezentanţi ai Mişcării Moderne de Arhitectură unii au încercat să elimine problema arhitecturii

vechi, dar totuși în creațiile lor se regăsesc, interpretate cu mare subtilitate, aceleași concepte arhitecturale de bază ale trecutului.

Renașterea, Barocul și Rococo-ul se desfășoară din secolul al XV-lea pînă în secolul al XIX-lea și fac parte din matricea care a format cultura europeană. Evoluția lor este expresia creativității și a progresului pe care le-a cunoscut continentul nostru.

Lucrarea, neavînd posibilitatea înfățișării în manieră exhaustivă a regiunilor, arhitecților și monumentelor care reprezintă aceste stiluri, prezintă cele mai semnificative exemple, în speranța îndemnului la o cercetare care să completeze viziunea de ansamblu oferită.

RENAȘTEREA

„În ciuda zelului cu care arhitecții au căutat să recupereze idealurile clasice — arhitectura Renașterii rămîne fundamental diferită — ea fiind clasică numai în expresia exterioară."

Sir Banister Fletcher

CADRUL GENERAL AL CIVILIZAȚIEI EPOCII. CARACTERE SPECIFICE STILULUI

Însemnat fenomen al civilizației europene — Renașterea — se manifestă în Italia de la începutul secolului al XV-lea. Termenul folosit de cărturarii italieni și de cei din celelalte țări vest-europene, pentru a contura profundele renovări post-medievale, se referă la cultura continentului nostru inspirată de antichitatea clasică și de idealurile umaniste ale secolelor al XV-lea și al XVI-lea. Termenul nu vizează doar definirea unor motive stilistice, ci marchează apariția unui nou ciclu istoric.

Etapele Renașterii, în arhitectură, sînt stabilite în moduri diferite, deosebirile de delimitare constatîndu-se mai ales pentru perioada finală. Astfel, în timp ce unii cercetători adoptă o delimitare strictă a stilului pînă la apariția Barocului, în secolul al XVII-lea, alții includ Barocul împreună cu Clasicismul și Eclectismul în cadrul aceluiași fenomen de cultură.

De-a lungul întregii perioade, vocabularul arhitectural al Romei antice a stat la baza artei de a construi. În condițiile în care privim arhitectura numai sub aspectul plasticii, s-ar putea accepta ca termenul de Renaștere să definească stilurile arhitecturale pînă în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Importanța gîndirii spațiale ar fi însă minimalizată, evoluția ei marcînd, în acest caz, doar etape înglobate în Renaștere. Manifestarea este însă mult mai complexă decît o simplă revenire la formele antichității și conține o serie de factori para-artistici și para-constructivi, care au concurat la realizarea acestei înnoiri a culturii europene.

Fenomene strîns îngemănate între ele, factorii economici, sociali și politici, au o pondere sensibil egală cu cei ideologici și artistici.

Odată cu înlocuirea economiei închise de tip feudal cu economia de acumulare, cu diviziunea socială a muncii, a separării satului de oraș și

restaurarea funcției economice a acestuia, cu apariția manufacturii, un rol însemnat îl va avea burghezia, clasă socială în ascensiune, care imprimă societății direcțiile principale de dezvoltare economică, dar și o ideologie proprie — Umanismul — care se bazează și pe o nouă morală [12]. Din patriciatul burghez se disting personalități remarcabile de protectori ai culturii umaniste, ai artei și arhitecturii renascentiste. Acești mecenați sînt implicați și în istoria politică a vremii, precum și în viața economică internațională (familia Medici — la Florența, ducele Federigo de Montefeltre — la Urbino, familia Fugger din Augsburg — în Germania și atîția alții).

Renașterea este sprijinită și de marcante personalități din înalta ierarhie a bisericii catolice. Rolul papilor umaniști a fost precumpănitor în acest sens.

Dacă în Renașterea timpurie rolul breslelor este încă important, în organizarea socială ulterioară a activității meșteșugărești se constată o tendință de dezagregare a lor și a corporațiilor pe meserii, care deveniseră o frînă în evoluția economică și nu dădeau posibilitatea afirmării personalității artistice. Față de omul medieval, care depindea întotdeauna de un anume tip de comunitate — economică, politică, socială sau religioasă — omul Renașterii, meșteșugarul artist și în special artistul, acționează individual [12]. Acest tip de individualism, caracteristic pentru artiștii Renașterii, începînd mai ales din secolul al XVI-lea, conduce adesea la superbie, la o mare siguranță și încredere în sine, mult îndepărtate de modestia artistului medieval.

Renașterea este perioada de apariție a unor forme de producție specifice pentru capitalismul incipient. Ea reprezintă un progres datorat dezvoltării comerțului, a industriei, a inovațiilor în contabilitate, a înființării băncilor și a circulației banilor prin scrisori de schimb; perioada cunoaște și momente de criză și recesiune, care nu împiedică însă mersul înainte al civilizației europene [4].

Tendința renascentistă de deschidere către lumea exterioară, de cunoaștere a naturii, își găsește expresia — determinată desigur de necesități economice — și în descoperirile geografice și cucerirea Lumii Noi. Aceste descoperiri au avut un răsunet profund în evoluția politică și economică a Europei. În secolul al XVI-lea, centrul economic și politic al Europei se mută din zona Mediteranei în statele de pe coasta Atlanticului.

Istoria actualelor state moderne europene este diferită. Se observă două tendințe: de formare a statului centralizat, unificat în jurul monarhiei (Franța, Anglia, Spania, Rusia, Polonia, Ungaria etc.) și de fragmentare în state mici a unor zone cu populație de aceeași etnie (Italia, Germania, România etc.). Fenomenul de fragmentare se datorează, în cazul Italiei și Germaniei, forței economice și politice, aproape egale între statele constituite în cadrul fiecăruia dintre aceste teritorii, prestigiului pe care îl căpătaseră și voinței acestor state, relativ mici, de a nu accepta nici o tutelă din afară. Inevitabilul s-a produs însă. Către sfîrșitul Renașterii, Italia era dominată de Spania și de Statul Pontifical, iar nenumăratele state suverane din Germania intră în sfera de influență a celor două mari puteri care reușiseră să se formeze în lumea germană: Imperiul Austriac și, mai tîrziu, Regatul Prusiei.

În Italia, particularismul politic menține forme specifice de expresie arhitecturală, în faza timpurie a Renașterii, conform cu tradiția respectivelor state. Din perioada de apogeu a Renașterii prestigiul recîștigat și forța culturală a Romei pontificale conduc la unificarea formelor arhitecturale, specificul local avînd o influență mai mică (excepția o formează regiunea Veneto).

În Germania, unde se menține îndelung împărțirea politică în mai multe state și orașe libere — simbolic unite sub autoritatea împăratului, al cărui titlu este eligibil — tradiția medievală puternică dăinuie mult timp. Renașterea pătrunde totuși în Germania (din Italia — în statele sudice sau din Franța și Flandra — în statele nordice și vestice), păstrînd pentru o importantă perioadă reminiscențe gotice.

În ținuturile flamande — permanent obiect al dorinței de expansiune a marilor puteri europene — se constituie orașe și zone libere, ca și în Germania. Și în Flandra și în Țările de Jos, puternica tradiție gotică în arhitectură nu a permis asimilarea imediată a Renașterii italiene, deși pictura flamandă a făcut primii pași în direcția noului stil.

În statele centralizate, Renașterea capătă aspecte specifice, dar unitare, în cadrul fiecăruia dintre ele. Deși tradiția gotică persistă, formele Renașterii italiene sînt cele care determină cristalizarea noului stil în faza timpurie.

Istoria politică europeană este complicată în timpul Renașterii. Luptele și coalițiile dintre state sînt permanente. Cuceririle otomane prezintă un mare pericol. Se menține constantă linia diriguitoare de păstrare a echilibrului european, determinat de tendința fiecărui stat în parte de a evita înființarea unei puteri politice exagerat de mari, cu posibilitate ireversibilă de dominare.

Ideologia epocii este Umanismul — aspect al Renașterii intelectuale — care propune noi forme de cultură, studiul antichității clasice, glorificarea vieții prezente și evidențiază valoarea naturii și a omului [12]. În evoluția artei și arhitecturii, un loc însemnat îl are poziția omului în societate și optica societății despre om. Idealul umanist dă noțiunea de individ și individual, fapt cu largi implicații în evoluția viitoare a poziției personalității umane în societate, a societății însăși.

Dar Umanismul nu este doar o revoluție intelectuală. Individualismul promovat de Umanism va afecta profund și aspectul economic al societății din perioada Renașterii.

Istoria recentă a civilizației folosește cu precădere termenul de Umanism în locul celui de Renaștere, pentru a defini cultura epocii. Umanismul se bazează pe cunoașterea și propagarea valorilor culturii antice greco-romane. Umaniștii — exprimînd idealurile noii clase sociale în formare — nesocotesc societatea întocmită ierarhic și apreciază valoarea individului după merit [12]. Spiritul lor critic și inventiv folosește metodele antice pentru analizarea epocii în care trăiesc [3]. Îndrăzneala și lipsa de dogmatism cu care gîndesc, pun bazele științei pure care va face posibilă, în epoca următoare, apariția științei aplicate și a noilor descoperiri. Gîndirea umanistă se manifestă, în Italia, prin ilustre personalități (Dante, Petrarca), înaintea apariției Renașterii artistice.

Umaniștii găsesc un excelent cîmp de desfășurare în Italia, dar se manifestă cu succes și în alte părți ale Europei Occidentale și Centrale. O „nouă aristocrație laică a spiritului" [4], cu un domeniu de activitate ce cuprinde întreaga Europă de Vest și ajunge pînă la Cracovia și în Transilvania, își face apariția. Umanismului și individualismului pe care îl promovează li se datorează apariția tipului nou de om de afaceri, schimbarea opticii societății în abordarea și soluționarea problemelor economice.

Dintre invențiile epocii — tiparul — primă formă de industrie standardizată, are urmări de imensă importanță pentru întreaga civilizație mondială, ca și pentru cultura renascentistă în mod special. În arhitectură, însemnătatea sa principală este posibilitatea răspîndirii cu ușurință a tratatelor de teorie și practică arhitecturală.

Reforma, importantă mișcare religioasă, socială și politică s-a interferat în multe momente cu Renașterea. Apropiată de Umanism prin ideea similară de întoarcere la surse — antichitatea greco-romană și respectiv creștinismul timpuriu — Reforma a influențat cultura europeană și în statele care nu au adoptat-o oficial [30].

Dacă Umanismul a fost o revoluție a inteligenței și a esteticii, Reforma a fost o revoluție a credinței și a moralei; ele au în comun afirmarea individului [2].

Reforma, a cărei doctrină a fost lansată de Luther în Germania la începutul secolului al XVI-lea, se răspîndește în întreaga Europă fiind adoptată în unele țări ca religie de stat, în altele avînd numeroși adepți. Indiferent de forma în care este propovăduită, de personalitățile care o reprezintă, Reforma protestantă lovește în structurile de fond ale credinței catolice, precum și în cele politice ale Bisericii și statelor catolice. Datorită forței cu care se propagă, Reforma generează o severă reacție a instituțiilor de decizie, ecleziastice sau laice, ale catolicismului.

Reforma cere desprinderea bisericilor de sub tutela Vaticanului și o serie de schimbări ale dogmei catolice. Reacția papalității, susținută în mod expres de Spania, este reorganizarea și înăsprirea metodelor represive de acțiune ale temutei instituții care era Inchiziția. Dacă Reforma implică o religie militantă, papalitatea dă o replică similară prin înființarea unor noi ordine călugărești foarte active, în scopul întăririi credinței catolice. În secolul al XVII-lea lansează Contrareforma, complexă mișcare menită să contracareze Reforma, să exalte credința ce fusese pusă în cumpănă, să-i pună în deplină evidență caracterul universal.

Reforma produce un deserviciu dezvoltării formelor artistice liberale ale Renașterii. După apariția Reformei, papalitatea privește cu suspiciune Umanismul, pe care încetează să-l sprijine.

Mutațiile social-economice, cît și cele din sfera culturii — cu însemnată referire la arhitectură și cadrul urban — se fac simțite din perioada medievală tîrzie, pentru ca în Renaștere să capete un caracter pregnant. Trebuie reținut că aceste mutații — primele în sistemul de tip capitalist — au apărut în diferite zone ale Europei (sudul Franței, Anglia, Germania, Țările de Jos și Italia). Renașterea artistică se manifestă însă întîi în Italia, de unde este preluată apoi în restul Europei.

Pentru a înțelege fenomenul Renașterii trebuie observat trecutul medieval al Europei, evoluția istorică în diferite regiuni și state. Structuri universale, Papalitatea și Imperiul sînt cele două scene în care evoluează evenimentele istoriei medievale europene. Respublica Christiana — Europa Catolică — nu poate fi concepută fără Italia și Roma [3].

Instituțiile unificatoare — Imperiul Roman de Națiune Germană și Papalitatea — împreună cu unitatea de rasă și religie, un anume tip de dezvoltare economică și socială, constituie pentru Italia un factor comun în evoluția ulterioară [1].

Împărații germani, urmași ai Imperiului Carolingian, pretind refacerea Imperiului Roman sub conducerea unui împărat german încoronat la Roma. Între papi și împărați a existat o luptă îndelungată pentru dominație care sfîrșește după numeroase episoade tragice prin menținerea fragmentării teritoriale atît în Italia, cît și în Germania. După perioade grele pentru Papalitate — de schismă și umiliri — aceasta își recîștigă forța devenind, din secolele al XV-lea și al XVI-lea, în cadrul Statului Papal din Italia, una din principalele puteri din Peninsulă. Dar nici Papalitatea, nici Imperiul, nici statele italiene mai puternice, nu au reușit unificarea Italiei. Explicația constă în dorința de independență a micilor republici sau principate, puternic dezvoltate economic și care își au originea în comunele care apăruseră în secolul al XII-lea.

În secolele al XI-lea și al XII-lea, în Italia, ca și în restul Europei, se constată o însemnată creștere demografică, care a dat un puternic impuls vieții economice. În cetățile italiene se dezvoltă importante industrii artizanale. Se amplifică și activitatea comercială.

Impulsul pe care l-a căpătat viața economică în întreaga Europă conduce la apariția marilor tîrguri în care italienii joacă rolul important de comercianți și bancheri. Comunele, orașe cu autonomie administrativă, au fost formațiunile politice care au constituit configurația Italiei medievale, care au determinat-o pe cea a Italiei din perioada Renașterii.

Vechea tradiție municipală pe care italienii au păstrat-o din perioada Imperiului Roman a determinat dezvoltarea politică specifică italiană [1]. Concepția despre cetate, ca o lume asociată și distinctă, constituie o premiză reală și juridică a formării instituțiilor municipale. Conceptul comunal conține ideea de asociere, capacitatea de acțiune și de a trăi solidar și colectiv [3].

Comunele italiene nu s-au dezvoltat împotriva forțelor notabile, ci mai curînd cu ajutorul lor, adesea în beneficiul lor; au existat state cu conducere aristocratică, altele cu conducere democratică. S-au format partide politice menite să mențină ordinea, unitatea și cooperarea între cetățeni. Constituirea facțiunilor politice a condus însă mai curînd la dezordini. La început, comuna cuprindea doar orașul și imediata sa vecinătate, pentru ca apoi să ocupe regiunea din jurul orașului, înglobind și domenii feudale ai căror seniori vor participa la viața comunei ca și țăranii, cooperanți la propășirea economică a comunei, care la rîndul ei le asigura liniștea și relativa prosperitate.

Între comunele astfel constituite, există lupte pentru întîietate economică și politică. La sfîrșitul secolului al XIII-lea, Italia era teatrul unui război general, statele italiene fiind partizane fie ale partidului guelf — susținător al Papalității, fie ale celui ghibelin — favorabil Împăratului. La începutul secolului al XIV-lea, în urma conflictului dintre papi și regele Franței, sediul Papalității este mutat la Avignon. Secolele al XII-lea, al XIII-lea și al XIV-lea sînt perioadele dezvoltării civilizației comunale, cu epoca sa de glorie marcată de personalități ca Dante (1265—1321), Giotto (1276—1337), Marco Polo (1254—1324). În secolul al XIV-lea, comunele democratice sau aristocratice evoluează către forma politică de principat. În mozaicul politic al Peninsulei se ridică 4 mari state: Statul Papal, Statul Lombard, Regatul Neapolelui și Republica Venețiană. Florența continuă să aibă un important rol în Peninsulă și în Europa.

Dacă din punct de vedere cultural și artistic, viața italiană a fost dominată la începutul Renașterii — în secolul al XV-lea — de Republica

Florentină, supremația la sfîrșitul secolului o preia Roma, unde după întoarcerea papilor de la Avignon se dă o mare amploare dezvoltării urbane și vieții culturale. Este epoca în care artiștii florentini lucrează la Roma.

Urmează, după 1494, invazia franceză, cunoscută sub denumirea de *războaiele italiene*, prima conflagrație din Italia cu caracter internațional. Ca rezultat al luptelor dintre francezi și spanioli la începutul secolului al XVI-lea, mozaicul politic italian își schimbă înfățișarea. Italia meridională cade sub influența spaniolă, Florența devenită principat intră sub stăpînirea fățișă a dinastiei de Medici. Milano cade și el definitiv sub dominația spaniolă, Statul Pontifical este mult mărit prin anexarea micilor principate înconjurătoare. Veneția rămîne singurul reprezentant al libertății Italiei, dar abandonează în parte veleitățile maritime, îndreptîndu-și expansiunea în Peninsulă [3].

Secolul al XVI-lea italian reprezintă supremația Statului Pontifical. Avîntul pe care îl ia viața culturală romană atinge ca prestigiu primatul Florenței din secolul al XV-lea. Roma, unde se încep mari lucrări de construcție și artă, beneficiază de prezența marilor artiști care au fost Bramante, Rafael și Michelangelo.

Din analiza prezentată, rezultă că italienii au luptat cu fervoare pentru păstrarea libertăților cucerite și nu au permis nici unuia dintre statele italiene să se ridice atît de mult, încît să devină o primejdie pentru celelalte [3].

Elementul determinant pentru apariția Renașterii pe pămînt italian este îmbinarea acestor condiții cu tradiția culturii Romei antice, persistentă în Italia și în conștiința italiană.

Modelul antic devine ideal pentru noua societate care redescoperă — prin Umanism — filosofia, literatura, știința și arta veche greco-romană.

RENAȘTEREA ÎN ITALIA

Arhitectura Renașterii italiene este o continuare a arhitecturii medievale din Italia, care nu a aderat cu simpatie la stilul gotic. Formele arhitecturii din perioada romanică și romanico-gotică din secolele al XI-lea și al XII-lea au puternice reminiscențe antice. Renașterea timpurie italiană este de fapt o continuare a acestei arhitecturi denumită Proto-Renaștere [6].

Arhitectura medievală italiană a negat în esență Goticul, i-a negat tipul de spațialitate, verticalitatea, structura, fenestrarea. Luînd în considerație și perenitatea tradiției antice romane, Renașterea în Italia pare o evoluție firească a unui stil permanent italian.

Renașterea italiană este împărțită în trei etape distincte: Renașterea *timpurie* (secolul al XV-lea) — diferă ca specific și datare după zonele unde se manifestă, are un puternic caracter local, iar primele forme apar la Florența; Renașterea la *apogeu* (începutul secolului al XVI-lea) — centrul de polarizare se mută la Roma și dispar particularitățile regionale; Renașterea *tîrzie* sau Manierismul — păstrează caracterul

unificator sau al trăsăturilor generale și are tendințe complexe de înnoire (sfîrșitul secolului al XVII-lea).

Noua arhitectură se caracterizează prin interpretarea vocabularului decorativ al antichității. Este adoptată — în special în perioada timpurie — o nouă concepție în tratarea spațiului, organizat pe „baza unor relații matematice elementare" și dirijat de legi arhitecturale [6]. Modelarea spațiului arhitectural în Renașterea italiană este un factor specific ce caracterizează fiecare dintre etapele de evoluție ale stilului.

Din punct de vedere al soluțiilor constructive, nu se poate afirma că Renașterea ar fi făcut progrese. Abandonarea concepției structurale și spațiale, care conduseseră la împlinirea stilului gotic, produce o relativă cezură în evoluția arhitecturii occidentale. Tradiția îndrăznețelor structuri gotice nu era împămîntenită în Italia, astfel încît, Renașterea italiană, a cărei concepție asupra spațiului arhitectural era în contradicție cu cea gotică, revine cu ușurință la formele constructive anterioare: bolți simple sau intersectate, cupole, arce semicirculare, tavane drepte cu grinzi transversale sau casetate. Începe să se practice bolta cu penetrații și boltirea *a vella*. Zidăria portantă își recîștigă importanța. Stîlpul sau coloana — adesea angajate masei de zidărie — capătă din ce în ce mai mult rol decorativ.

Se manifestă o constantă preocupare pentru rezolvarea soluțiilor spațiale de tip central, mai apropiate de idealul umanist.

Materialele și tehnica de construcție sînt cele tradiționale, loc aparte fiind acordat marmorei și pietrei — adesea colorată și de foarte bună calitate — care se găsesc din abundență în Italia. Cărămida și ceramica smălțuită sînt de asemeni frecvent folosite. Se utilizează și lemnul, însă rolul său în economia construcțiilor este mai redus. Sticla transparentă sau translucidă apare de asemeni în mod curent.

Schimbarea tehnicii de luptă și apariția armelor de foc conduc la abandonarea sistemelor de fortificații medievale. Și orașul se modifică în acest spirit. Se părăsește treptat construirea locuințelor pe loturi înguste de teren, caracteristice orașului medieval închis între zidurile de apărare. Se constată preocuparea pentru ordonarea sistemului urban și apariția străzii coridor generată de fațadele lungi ale marilor palate.

Piețele își păstrează caracterul medieval de ansambluri urbane închise, construite pe contur, în care primează — în perioada Renașterii — ordinea și simetria. În perioada timpurie a Renașterii, clădirile — perimetral dispuse într-un cadru de plan dreptunghiular, de preferință — se deschid către piață prin portice primitoare.

Porticul — element unificator — dă posibilitatea de asemuire a piețeI cu curțile interioare ale mănăstirilor medievale sau ale palatelor. Prezența porticelor în fațadele dinspre stradă sau piață continuă soluția din perioada medievală tîrzie.

Modul de rezolvare a piețelor în Renaștere reprezintă o însemnată verigă în evoluția arhitecturii, constituind în același timp un important moment al constantei tendințe a arhitecturii europene de legare a spațiului construit cu cel exterior (piața Santissima Annunziata din Florența, piețele San Marco din Veneția, piețele din Vigevano, Ascoli Piceno etc., fig. 16, 23).

Acest caracter specific piețelor renascentiste ține de perioada timpurie. În ultima fază a Renașterii timpurii sau în perioada Renașterii tîrzii, s-au construit piețe mai dinamice, în care construcțiile sînt dispuse

pe un plan trapezoidal (ansamblul de la Pienza realizat de arhitectul Rosselino și Piața Capitoliului datorată lui Michelangelo și terminată în Baroc, fig. 22, 61).

Se remarcă, de asemeni, interesul pentru proiectarea de „cetăți ideale", bazat pe ideile umaniste și în acord cu preocuparea pentru obținerea unui spațiu central degajat. Cetățile au planuri de forme poligonale regulate, cu axe de simetrie și piețe centrale, în care sînt amplasate principalele dotări urbane. Multe dintre ele sînt construite și în scop defensiv, forma lor cu bastioane la colțuri și zidurile mai joase, fiind adaptată la folosirea artileriei în atac și apărare. Inspirate de viziunea de compoziție și trasare a „cetății" lui Platon, magistru al multor teoreticieni ai Renașterii, proiectele de cetăți ideale, ca orașe ale viitorului, rămîn în parte în faza de studii și propuneri. Ele vor influența însă arhitectura militară și urbană din faza barocă, în majoritatea țărilor europene.

Palatul renascentist italian este simbolul reședinței marelui burghez. Pornind de la tipul de plan medieval cu curte interioară, evoluția partiului conduce la construcția deschisă pe două laturi din perioada barocă. Dimensiunile impresionante ale palatelor italiene, cu o importantă masă construită, generează o nouă structură urbană prin apariția „străzii coridor". Cornișa puternică și brîiele de separație dintre nivele marchează doritul ritm orizontal al fațadei (Florența — palatele Medici-Ricardi, Strozzi etc., fig. 14, 15).

Aspectul palatelor italiene din Renaștere — în special al celor din faza timpurie — cu amintita importanță a masei construite, cu cornișa care decupează net volumul în spațiu, este tipic mediteranean, imaginea fiind a unei clădiri — în mod semnificativ parcă — ancorată în pămînt.

Palatele renascentiste din Italia, diferă de cele gotice, care par a urmări o difuză contopire cu înaltul cerului. Aceste două orientări volumetrice ilustrează cele două direcții ce au marcat evul mediu occidental: cea gotică ca arhetip nordic și cea protorenascentistă ca arhetip mediteraneean.

Palatele sînt placate cu piatră, iar în Renașterea timpurie, la Florența, se realizează un relief gradat pe înălțimea fațadelor. Se ajunge treptat, de la un bosaj accentuat la parter, la o suprafață netedă, din piatră fățuită, la ultimul etaj. Sînt astfel plastic exprimate stabilitatea edificiului solid așezat pe pămînt și senzația de ușurare a masei construite la etajele superioare.

Plastica arhitecturală a palatelor datorată tradiției italice, preia din arhitectura antică, din ce în ce mai direct, pe măsura evoluției în timp a stilului. Armonia rezultă din judicioasa proporționare a tuturor elementelor construcției, din raportul dintre plin și gol. La începutul Renașterii primează accentuarea orizontalității și ponderea dată masei de zidărie. Ancadramentele de factură antică devin curente. Tradiția medievală persistă la ferestrele bifore de la etaje, care marchează tranziția dintre cele două etape stilistice: Goticul și Renașterea timpurie.

Ilustrînd modul de viață al noilor oameni bogați, al bancherilor și principilor Renașterii, palatele italiene, ridicate pe parter și două etaje, prezintă o corespunzătoare distribuție funcțională. Planul, de tip încă medieval, datorat curții interioare către care construcția se deschide prin portice, are însă un traseu regulat, adesea simetric, conform cu principiile noului stil. Nivelele construcției au o importanță gradată, cel mai însemnat fiind etajul I — *piano nobile* — în care se găsesc sălile spațioase, dispuse în anfiladă, degajate de stîlpi interiori și acoperite de obicei cu bolți. Acest tip de sală va fi transpus ulterior în restul Europei, în Franța generînd o suită evolutivă inițiată de meșterii italieni care au introdus Renașterea în palatele franceze.

În soluționarea partiurilor, simetria este căutată, însă apare și preocuparea pentru obținerea unei locuințe confortabile, facilitată și de dispariția necesității de fortificare. Parterul, în care sînt dispuse spațiile utilitare, are fațada cu ferestre mici, și asigurate. Soluția este explicabilă pentru că, în special în prima parte a Renașterii, luptele între facțiuni politice erau curente și strada nu prezenta siguranță. La ultimul etaj sînt distribuite încăperile destinate locuirii curente.

Alt program de locuințe specific Renașterii italiene sînt *vilele* așezate în afara orașului și organic legate de natură. Reședințe secundare sau locuințe principale pe domenii agricole, proprietăți ale marilor patricieni sau ale nobililor, vilele sînt compuse în corelație cu grădinile ce le înconjoară și cu spațiile utilitare ale fermei.

Rezolvarea *scărilor* — elemente însemnate ale construcției — este diferită în Renaștere față de evul mediu. Tipul medieval este în general caracterizat prin închiderea scării, trasată în spirală, într-un turn special amenajat. Formula persistă și în Renaștere — în Franța, Germania, Italia (scara în rampă realizată de Bramante la Vatican) — pînă în perioada Renașterii la apogeu. Tipul de scară exterioară deschisă, care urcă într-o singură rampă din curtea interioară la primul etaj, cunoscut din Goticul tîrziu, este regăsit în Renașterea timpurie la Scara Giganților din curtea palatului Dogilor, la Veneția (fig. 27). Evoluînd, acest tip de scară va conduce la formele mult mai complexe din Baroc. Caracteristică Renașterii este scara interioară în două rampe paralele, închisă într-un spațiu de plan dreptunghiular (printre primele exemple: scările de la palatele florentine Medici-Ricardi, Strozzi, din perioada timpurie a stilului, fig. 14, *d* și 15, *b*). Acest mod de rezolvare a scării a rămas cel mai curent pînă în vremurile noastre.

Și relația între sculptură și arhitectură se modifică în Renaștere. Dacă în evul mediu statuile erau alipite construcțiilor, în interior sau exterior, în Renaștere se optează pentru amplasarea lor într-un spațiu deschis, în piețe de obicei. Arhitectura și spațiul urban sau al grădinilor constituie un cadru pentru statui. În perioada tîrzie a Renașterii se revine la amplasarea statuilor în nișe amenajate în peretele construit, dar, în același timp, se continuă utilizarea artei statuare pentru ambientarea spațiului deschis.

În proiectarea și construirea clădirilor ecleziastice, arhitecții găsesc poate cel mai propice domeniu pentru aplicarea principiilor umaniste, a gîndirii spațiale specifice fiecărei etape stilistice. Construcția de biserici a constituit un excelent stimul al artiștilor renascentiști.

Revelația ruinelor antice, relevarea și studiul lor, precum și redescoperirea operelor teoretice ale lui Vitruviu au dat avînt construcției renascentiste și au permis elaborarea unor tratate cu reguli precise de arhitectură, care au condus la interpretarea creatoare a vocabularului de forme al Romei imperiale.

Dacă Renașterea italiană se desfășoară în trei perioade, datarea lor, precum și apariția stilului variază după regiuni. Diferențele în timp sînt mai importante pentru perioada timpurie. Fenomenul se explică prin caracterul și forța diferită a tradițiilor medievale locale.

pe un plan trapezoidal (ansamblul de la Pienza realizat de arhitectul Rosselino şi Piaţa Capitoliului datorată lui Michelangelo şi terminată în Baroc, fig. 22, 61).

Se remarcă, de asemeni, interesul pentru proiectarea de „cetăţi ideale", bazat pe ideile umaniste şi în acord cu preocuparea pentru obţinerea unui spaţiu central degajat. Cetăţile au planuri de forme poligonale regulate, cu axe de simetrie şi pieţe centrale, în care sînt amplasate principalele dotări urbane. Multe dintre ele sînt construite şi în scop defensiv, forma lor cu bastioane la colţuri şi zidurile mai joase, fiind adaptată la folosirea artileriei în atac şi apărare. Inspirate de viziunea de compoziţie şi trasare a „cetăţii" lui Platon, magistru al multor teoreticieni ai Renaşterii, proiectele de cetăţi ideale, ca oraşe ale viitorului, rămîn în parte în faza de studii şi propuneri. Ele vor influenţa însă arhitectura militară şi urbană din faza barocă, în majoritatea ţărilor europene.

Palatul renascentist italian este simbolul reşedinţei marelui burghez. Pornind de la tipul de plan medieval cu curte interioară, evoluţia partiului conduce la construcţia deschisă pe două laturi din perioada barocă. Dimensiunile impresionante ale palatelor italiene, cu o importantă masă construită, generează o nouă structură urbană prin apariţia „străzii coridor". Cornişa puternică şi briiele de separaţie dintre nivele marchează doritul ritm orizontal al faţadei (Florenţa — palatele Medici-Ricardi, Strozzi etc., fig. 14, 15).

Aspectul palatelor italiene din Renaştere — în special al celor din faza timpurie — cu amintita importanţă a masei construite, cu cornişa care decupează net volumul în spaţiu, este tipic mediteraneean, imaginea fiind a unei clădiri — în mod semnificativ parcă — ancorată în pămînt.

Palatele renascentiste din Italia, diferă de cele gotice, care par a urmări o difuză contopire cu înaltul cerului. Aceste două orientări volumetrice ilustrează cele două direcţii ce au marcat evul mediu occidental: cea gotică ca arhetip nordic şi cea protorenascentistă ca arhetip mediteraneean.

Palatele sînt placate cu piatră, iar în Renaşterea timpurie, la Florenţa, se realizează un relief gradat pe înălţimea faţadelor. Se ajunge treptat, de la un bosaj accentuat la parter, la o suprafaţă netedă, din piatră făţuită, la ultimul etaj. Sînt astfel plastic exprimate stabilitatea edificiului solid aşezat pe pămînt şi senzaţia de uşurare a masei construite la etajele superioare.

Plastica arhitecturală a palatelor datorată tradiţiei italice, preia din arhitectura antică, din ce în ce mai direct, pe măsura evoluţiei în timp a stilului. Armonia rezultă din judicioasa proporţionare a tuturor elementelor construcţiei, din raportul dintre plin şi gol. La începutul Renaşterii primează accentuarea orizontalităţii şi ponderea dată masei de zidărie. Ancadramentele de factură antică devin curente. Tradiţia medievală persistă la ferestrele bifore de la etaje, care marchează tranziţia dintre cele două etape stilistice: Goticul şi Renaşterea timpurie.

Ilustrînd modul de viaţă al noilor oameni bogaţi, al bancherilor şi principilor Renaşterii, palatele italiene, ridicate pe parter şi două etaje, prezintă o corespunzătoare distribuţie funcţională. Planul, de tip încă medieval, datorat curţii interioare către care construcţia se deschide prin portice, are însă un traseu regulat, adesea simetric, conform cu principiile noului stil. Nivelele construcţiei au o importanţă gradată, cel mai însemnat fiind etajul I — *piano nobile* — în care se găsesc sălile spaţioase, dispuse în anfiladă, degajate de stîlpi interiori şi acoperite de obicei cu bolţi. Acest tip de sală va fi transpus ulterior în restul Europei, în Franţa generînd o suită evolutivă iniţiată de meşterii italieni care au introdus Renaşterea în palatele franceze.

În soluţionarea partiurilor, simetria este căutată, însă apare şi preocuparea pentru obţinerea unei locuinţe confortabile, facilitată şi de dispariţia necesităţii de fortificare. Parterul, în care sînt dispuse spaţiile utilitare, are faţada cu ferestre mici, şi asigurate. Soluţia este explicabilă pentru că, în special în prima parte a Renaşterii, luptele între facţiuni politice erau curente şi strada nu prezenta siguranţă. La ultimul etaj sînt distribuite încăperile destinate locuirii curente.

Alt program de locuinţe specific Renaşterii italiene sînt *vilele* aşezate în afara oraşului şi organic legate de natură. Reşedinţe secundare sau locuinţe principale pe domenii agricole, proprietăţi ale marilor patricieni sau ale nobililor, vilele sînt compuse în corelaţie cu grădinile ce le înconjoară şi cu spaţiile utilitare ale fermei.

Rezolvarea *scărilor* — elemente însemnate ale construcţiei — este diferită în Renaştere faţă de evul mediu. Tipul medieval este în general caracterizat prin închiderea scării, trasată în spirală, într-un turn special amenajat. Formula persistă şi în Renaştere — în Franţa, Germania, Italia (scara în rampă realizată de Bramante la Vatican) — pînă în perioada Renaşterii la apogeu. Tipul de scară exterioară deschisă, care urcă într-o singură rampă din curtea interioară la primul etaj, cunoscut din Goticul tîrziu, este regăsit în Renaşterea timpurie la Scara Giganţilor din curtea palatului Dogilor, la Veneţia (fig. 27). Evoluînd, acest tip de scară va conduce la formele mult mai complexe din Baroc. Caracteristică Renaşterii este scara interioară în două rampe paralele, închisă într-un spaţiu de plan dreptunghiular (printre primele exemple: scările de la palatele florentine Medici-Ricardi, Strozzi, din perioada timpurie a stilului, fig. 14, *d* şi 15, *b*). Acest mod de rezolvare a scării a rămas cel mai curent pînă în vremurile noastre.

Şi relaţia între sculptură şi arhitectură se modifică în Renaştere. Dacă în evul mediu statuile erau alipite construcţiilor, în interior sau exterior, în Renaştere se optează pentru amplasarea lor într-un spaţiu deschis, în pieţe de obicei. Arhitectura şi spaţiul urban sau al grădinilor constituie un cadru pentru statui. În perioada tîrzie a Renaşterii se revine la amplasarea statuilor în nişe amenajate în peretele construit, dar, în acelaşi timp, se continuă utilizarea artei statuare pentru ambientarea spaţiului deschis.

În proiectarea şi construirea clădirilor ecleziastice, arhitecţii găsesc poate cel mai propice domeniu pentru aplicarea principiilor umaniste, a gîndirii spaţiale specifice fiecărei etape stilistice. Construcţia de biserici a constituit un excelent stimul al artiştilor renascentişti.

Revelaţia ruinelor antice, relevarea şi studiul lor, precum şi redescoperirea operelor teoretice ale lui Vitruviu au dat avînt construcţiei renascentiste şi au permis elaborarea unor tratate cu reguli precise de arhitectură, care au condus la interpretarea creatoare a vocabularului de forme al Romei imperiale.

Dacă Renaşterea italiană se desfăşoară în trei perioade, datarea lor, precum şi apariţia stilului variază după regiuni. Diferenţele în timp sînt mai importante pentru perioada timpurie. Fenomenul se explică prin caracterul şi forţa diferită a tradiţiilor medievale locale.

În opera de arhitect a lui Brunelleschi, rezolvarea spațiului construit, a relației cu cel ambiental constituie poate elementul esențial. Prin introducerea amintitelor relații matematice elementare în proiectare, prin aplicarea modulului spațial, care este cheia spațiului perceptibil realizat de el, Brunelleschi dă tipul de spațiu renascentist al secolului al XV-lea italian.

Această caracteristică spațială devenită generală pentru Renașterea timpurie nu se menține însă în fazele următoare, în Renașterea la apogeu și cea tîrzie.

Brunelleschi modelează spațiul de la bisericile San Lorenzo și Santo Spirito din Florența, pe baza traveei colateralului (fig. 7, 8, 9).

Celălalt element spațial de mare însemnătate este relația între spațiul construit și cel exterior, realizată prin porticul de la Ospedale degli Innocenti (fig. 5). Aici artistul continuă practica medievală tîrzie, dezideratul permanent al arhitecturii europene de a materializa această legătură spațială [8].

Bine inspirat, Brunelleschi reia bicromia placajului parietal după modelul proto-renascentist (la Ospedale degli Innocenti, capela Pazzi, Sagrestia Vecchia de la San Lorenzo, fig. 5, 12, 13, 10). Artistul studiază și folosește legile perspectivei lineare în arhitectură.

Aplicarea studiului în desen perspectiv în arhitectură, inițiată de Brunelleschi, va influența în continuare proiectarea construcțiilor și pe cea urbană. Studierea perspectivei duce la concluzia că nu numai construcțiile ca obiecte, ci și spațiul dintre ele sînt comensurabile. Constatarea va avea o covîrșitoare influență în modelarea spațiului urban, după caracterele fiecărui stil în parte.

Concepția umanistă „omul în centrul lucrurilor" — deci și în centrul spațiului construit — a dus la limitarea înălțimilor, la opțiunea, în multe cazuri, de acoperire cu tavan drept; acestea au permis o mai ușoară posibilitate de percepere și apreciere a distanțelor în spațiul construit, o adaptare a construcției la scara umană, în opera lui Brunelleschi.

Construcția de tip central era considerată ca fiind mai adecvată pentru a răspunde idealului umanist. Brunelleschi încearcă, pentru prima oară în Renaștere, rezolvarea unei asemenea soluții la biserica Santa Maria degli Angeli din Florența (fig. 11), inspirată de nimfeul roman antic denumit Minerva Medica. Începută către 1433, biserica florentină a rămas neterminată.

În tratarea plastică a fațadelor, Brunelleschi aplică rapoarte și proporții, care conferă monumentelor o perfectă armonie. El utilizează secțiunea de aur în proporționarea fațadelor și urmărește cu rigurozitate modularea spațiului în spirit renascentist. Folosirea arcului descărcat direct pe coloane adaugă la impresia de vioiciune și neconformism (Ospedale degli Innocenti, interioarele de la San Lorenzo și Santo Spirito, fig. 5, 7, 9).

Brunelleschi s-a născut la Florența și și-a început cariera ca argintar și sculptor. Participă la concursul pentru a doua poartă a Baptisterului de la Florența și împarte premiul cu Ghiberti. Refuză, însă, să lucreze cu el și începe să se intereseze de problemele arhitecturii. În 1402 pleacă cu Donatello la Roma pentru a cerceta vestigiile sculpturii antice [22].

După anul 1417 se dedică exclusiv arhitecturii, începîndu-și activitatea prin concursul pentru cupola catedralei Santa Maria del Fiore, pe care îl cîștigă din nou ex-aequo cu Ghiberti. Lucrările de proiectare și execuție se datorează lui Brunelleschi.

Prima problemă constructivă — abordată de Brunelleschi — și una de deosebită însemnătate și dificultate, a fost construirea cupolei catedralei din Florența (fig. 3, 4). Soluția ingenioasă adoptată de el este tipică fazei istorice și formației tehnice și artistice a lui Brunelleschi. Dînd dovadă de un simț perfect echilibrat, el ține seama de planul de factură gotică, utilizează baza octogonală pentru a ridica un tambur înalt peste care așază o cupolă pe 8 nervuri, care are o secțiune în arc frînt. Elementele structurale sînt de clară factură gotică, panourile curbe dintre nervuri fiind realizate din două zidărie de umplutură. Cupola este lestată printr-un lanternou, singurul element care amintește de plastica arhitecturală antică, în rest construcția fiind gotică. Cupola elansată a catedralei florentine intră în componența siluetei orașului (fig. 2), dîndu-i pentru permanență imaginea.

Perfecțiunea operelor sale este rodul talentului și străduinței tenace ale unuia dintre cei mai străluciți reprezentanți ai profesiunii de arhitect. Monumentele realizate de Brunelleschi, deși rezultat al unor studii și încercări de o viață, lasă impresia inspirației spontane. Artistul obține monumentalul prin efecte de o armonioasă gingășie. Întreaga sa operă — care excelează prin eleganță și rafinament — exprimă în totalitate caracterele Renașterii timpurii florentiene (cupola catedralei Santa Maria del Fiore, Ospedale degli Innocenti, Bazilica și Sacristia veche la San Lorenzo, Bazilica Santo Spirito, capela Pazzi etc.).

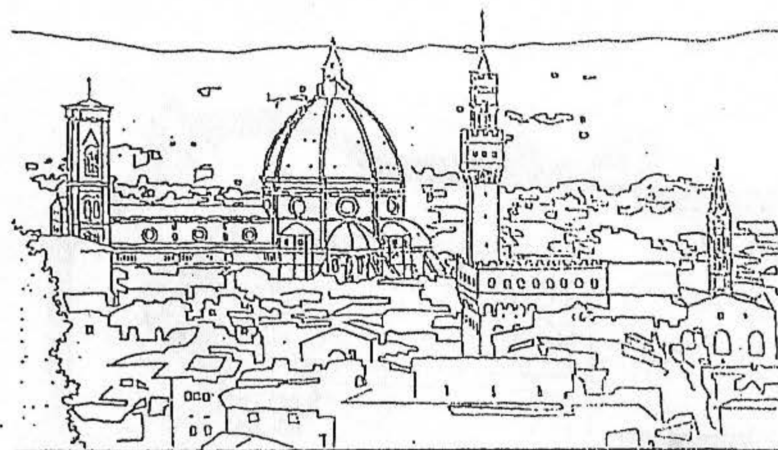
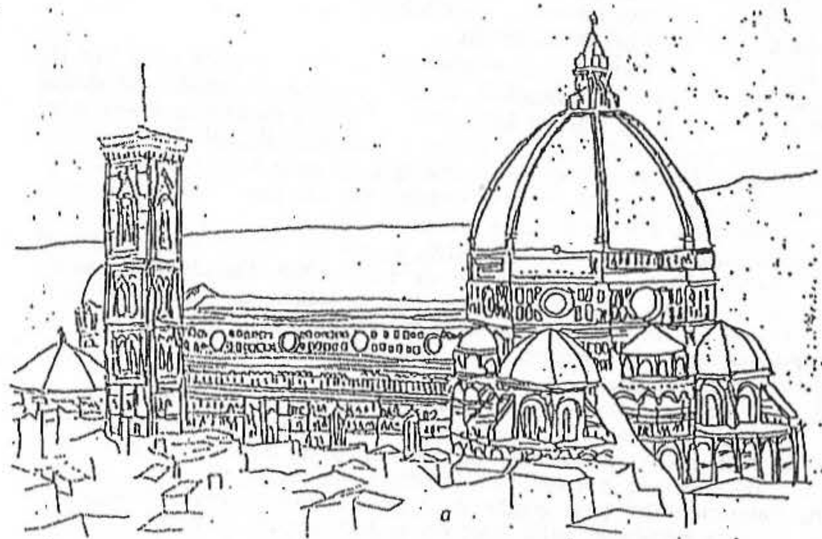


Fig. 2. Florența — Centrul istoric.

Împreună cu turnul Palatului Vechi și Campanilul construit de Giotto, domul catedralei Santa Maria del Fiore, datorat lui Brunelleschi, cel dintîi arhitect al Renașterii, a devenit un simbol al orașului de pe Arno, desăvîrșindu-i în același timp silueta.



b

Fig. 3. Florența — Catedrala Santa Maria del Fiore:
a — vedere; b — plan.

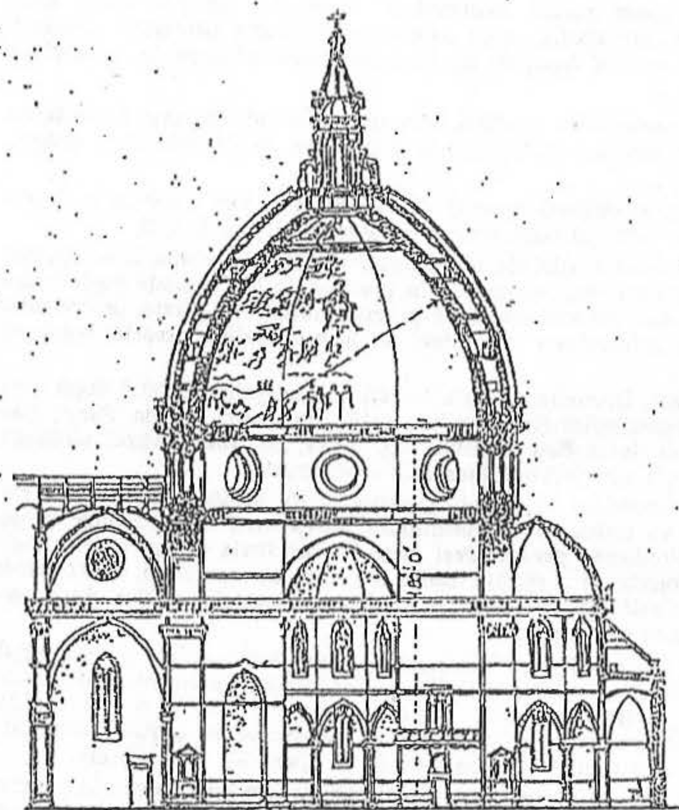


Fig. 4. Florența — Cupola catedralei Santa Maria del Fiore (secțiune), 1420—1434 arhitect Filippo Brunelleschi.

Ultimă construcție gotică și primă construcție a Renașterii italiene, cupola sprijină pe un tambur octogonal cu diametrul de 43 m. Realizată din opt felii eliptice, compuse din două coji de zidărie paralele, cupola este întărită cu nervuri și testată de un lanternou. Înălțimea sa de la nivelul pardoselii este de 107 m.

La această construcție, ce va deveni un însemn al arhitecturii Renașterii florentine și un model pentru etapele următoare, Brunelleschi continuă în soluția structurală principiile valoroase ale arhitecturii gotice, ilustrate și prin elanul vertical al cupolei.

Ospedale degli Innocenti, program de arhitectură tipic pentru noua perioadă, a fost o comandă a municipalității Florenței. Aici, Brunelleschi compune planul după tradiția medievală cu încăperile desfășurate în jurul unei curți interioare

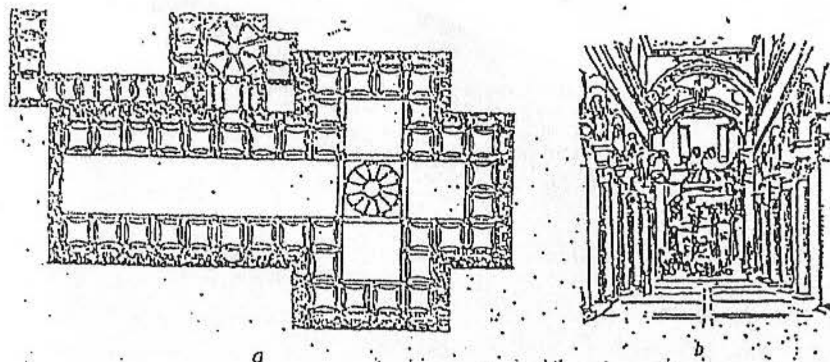


Fig. 7. Florența — Bazilica Santo Spirito (1436):
a — plan; b — perspectivă interior.
arhitect Filippo Brunelleschi.

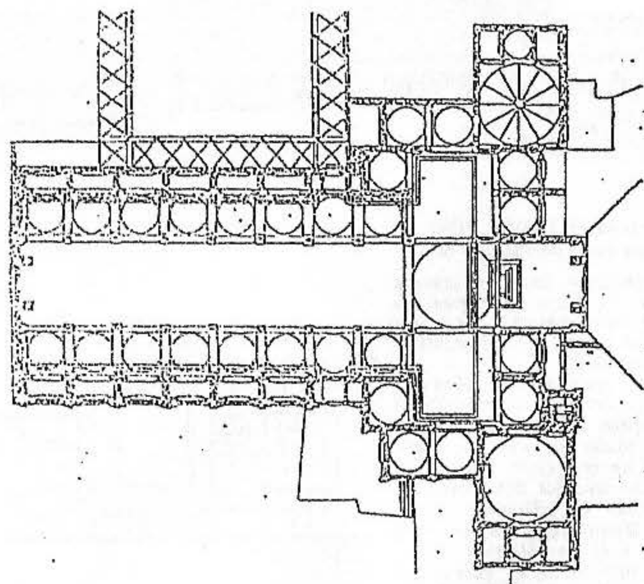


Fig. 8. Florența — Bazilica San Lorenzo (plan), 1421
arhitect Filippo Brunelleschi, 1376—1446.

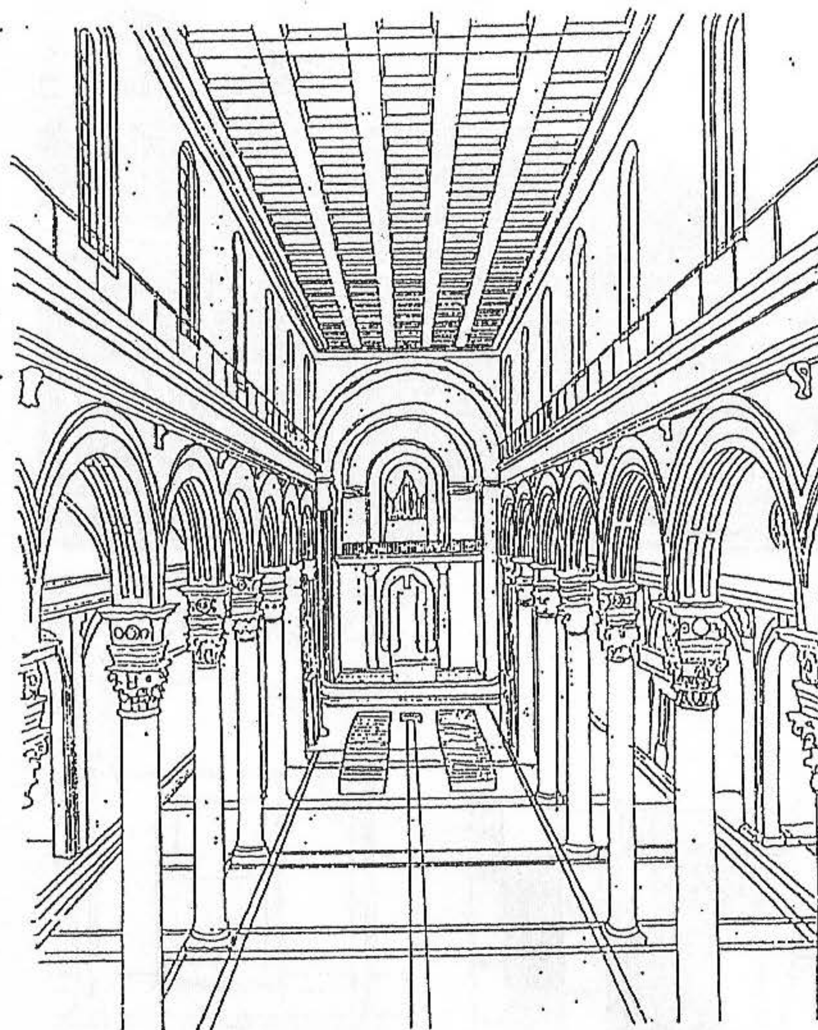


Fig. 9. Florența — Bazilica San Lorenzo (interior).

Bisericile San Lorenzo și Santo Spirito exprimă spațiul arhitectural al secolului al XV-lea italian. Elementele prezente încă din perioada Creștinismului timpuriu și a Romanicului, specifice tradiției italiene, constituie sugestii care nu sînt ignorate. Tipul constructiv este cel bazilical cu nava principală acoperită cu tavan drept. Spațiul este ritmat, iar direcționarea orizontală către altar este accentuată. Cheia rezolvării spațiale o constituie — ca și în Romanic sau Gotic — traveea colateralului, considerată în cele trei dimensiuni ale sale. În funcție de ea, este modulat întreg spațiul, dar relațiile matematice simple sînt utilizate de artist în intenția obținerii unor rapoarte care să conducă la un spațiu lipsit de tensiuni, la scară umană și ușor perceptibil.

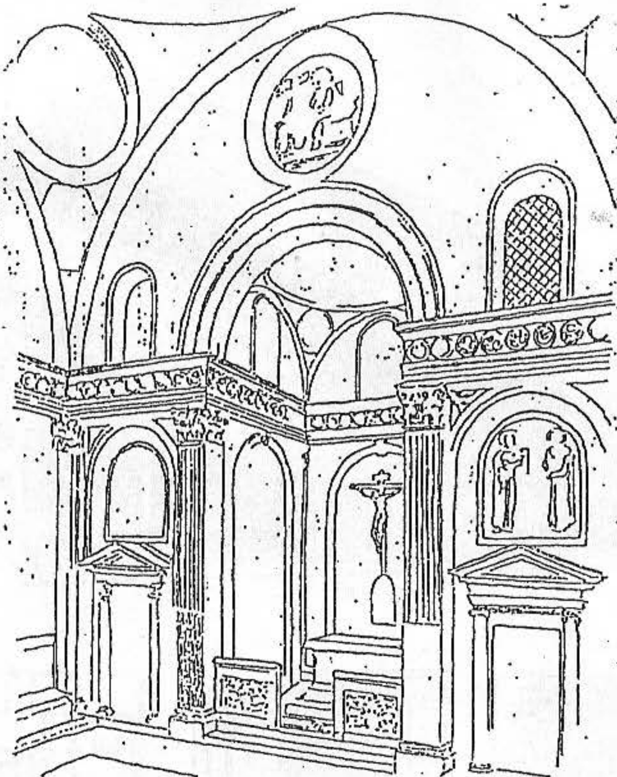
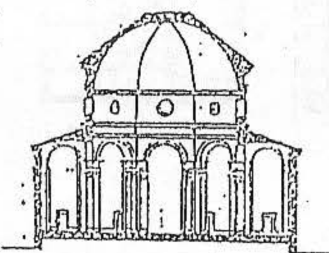


Fig. 10. Florența — Biserica San Lorenzo (1421) — Sacristia Veche — perspectivă interioară arhitect Filippo Brunelleschi.



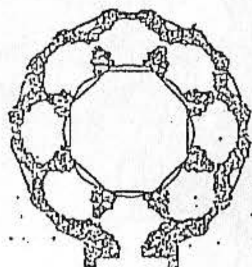
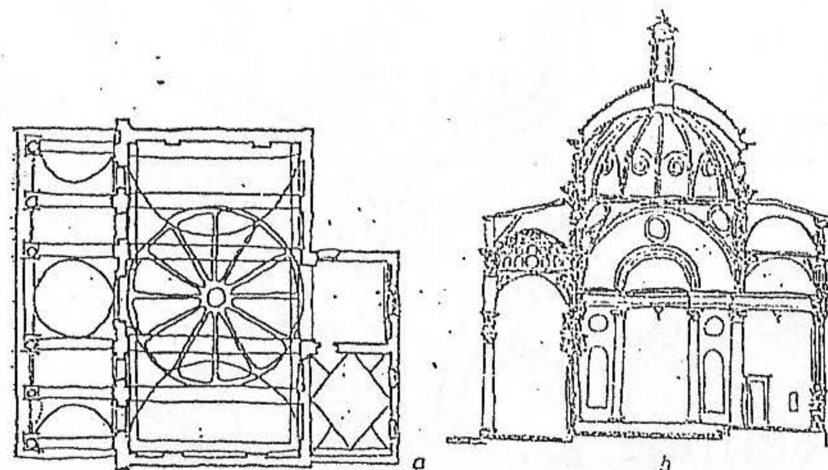


Fig. 11. Florența — Biserica Santa Maria degli Angeli (1434) arhitect Filippo Brunelleschi.

Construcție perfect centrală, riguros inspirată de antichitatea romană, în special de nimfeul cunoscut sub numele de Minerva Medica. Biserica Santa Maria degli Angeli este primul edificiu central realizat în Renaștere. Neterminată, biserica se păstrează în stare de ruină.



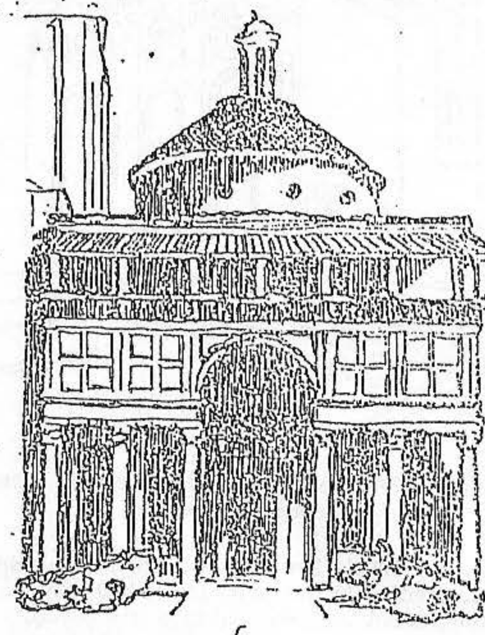


Fig. 12. Florența — Capela Pazzi (1430—1444):
a — plan; b — secțiune; c — fațadă
arhitect Filippo Brunelleschi.

Construcția de tip central este încununată cu o cupolă poligonală pe nervuri, tip structural frecvent utilizat în Renaștere. Arhitectura interioară este subliniată prin detalii de inspirație clasică, realizate într-o tratare bicromă, motiv curent în arhitectura florentină.

În plastica de fațadă sînt îmbinate elemente ale romanicului toscan cu cele antice romanice.

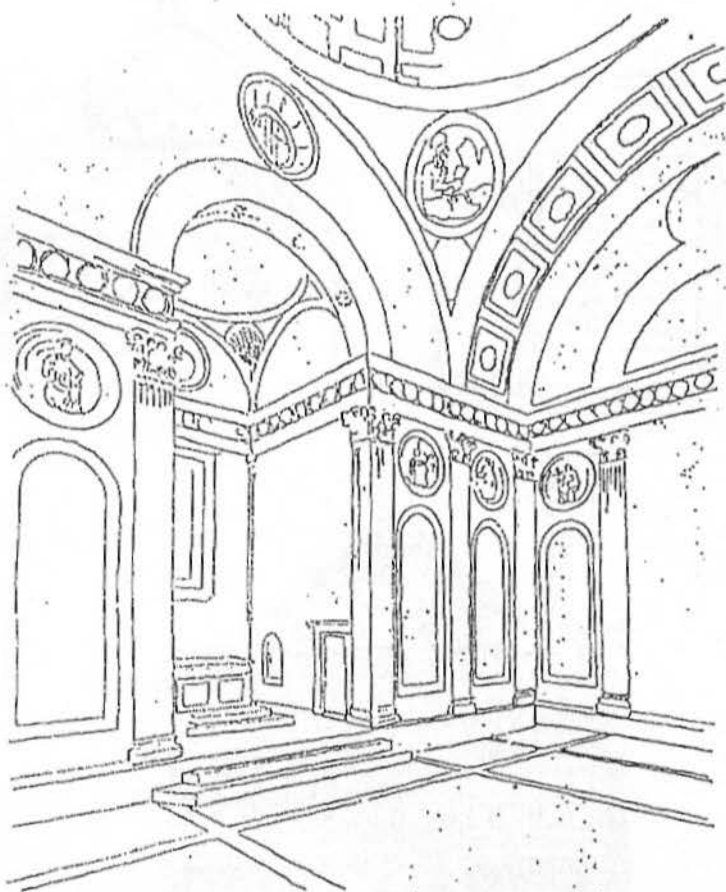
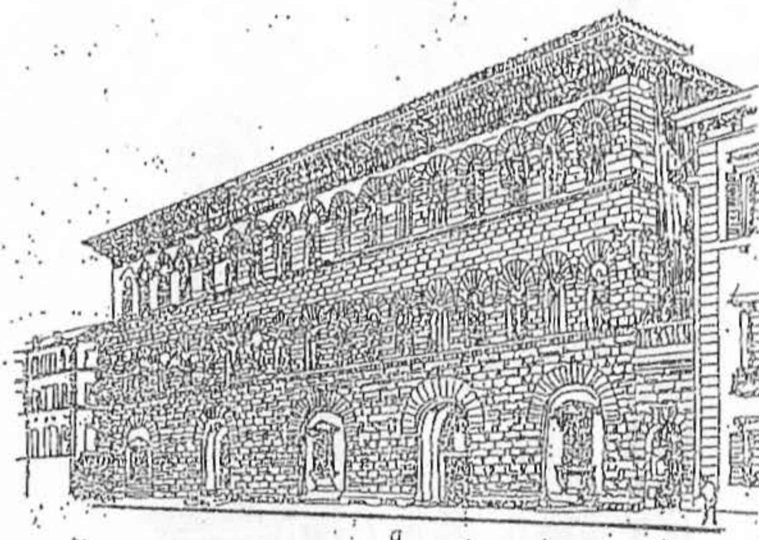


Fig. 13. Florența — Capela Pazzi (perspectivă interioară), 1430—1444 arhitect Filippo Brunelleschi.

În comportarea sa ca artist, Brunelleschi este încă apropiat de tipul creatorului din epoca medievală (nu pune individualitatea sa mai presus de orice și rămîne subordonat breslelor din care face parte).

Unul dintre meritele sale — și nu cel mai neînsemnat — este acela că datorită calității operelor sale, prestigiului cîștigat prin neasemuitul său talent, a reușit să ferească Renașterea timpurie la Florența de pedanteria seacă a arheologismului, de reînvierea forțată a antichității.

Alte personalități de arhitecți ai Renașterii timpurii la Florența, emuli ai lui Brunelleschi sînt *Michelozzo di Bartolomeo* (1396—1472), arhitect al lui Cosimo de Medici (Palatul Medici-Riccardi) și *Benedeto da Majano* (1442—1497) care a construit Palatul Strozzi (fig. 14, 15). Ambele construcții sînt exemple semnificative pentru evoluția programului de palat al Renașterii timpurii.



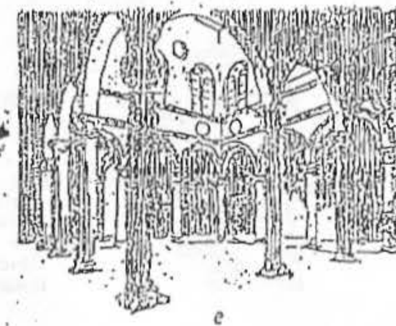
b

c

d

Fig. 14. Florența —
Palatul Medici — Ricardi (1444);
a — fațadă; b, c — detalii de fațadă; d — plan;
e — curte interioară;

Unul dintre cele mai celebre palate florentine, specific Renașterii timpurii, este compus în plan după principii medievale, cu o curte interioară de tip patio. Elementele caracteristice sînt: fațada cu o tratare gradată a bosajelor de piatră, marcarea pe orizontală a etajelor, goluri mai puțin numeroase la parter și cu ancadramente de factură antică, iar la etaj ferestre largi de tip bifore, inspirate din formele medievale. Cornișa monumentului, amplă, încununînd întreaga construcție, este un element nou care a instituit o preocupare de seamă pentru arhitecții Renașterii.



e

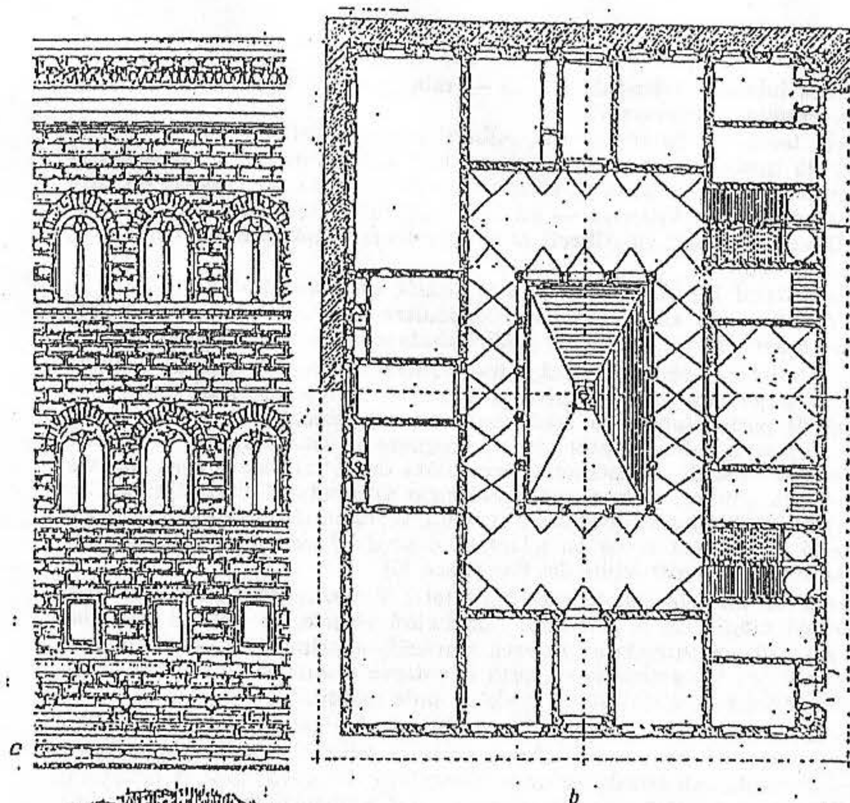
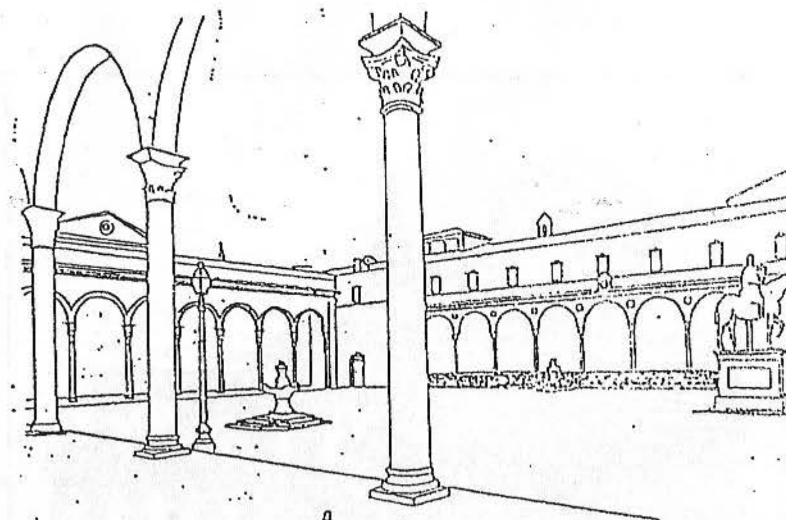


Fig. 15. Florența — Palatul Strozzi (1490):
a — fațadă (fragment); b — plan; c — detaliu
arhitect Benedetto da Majano, 1442—1497.

Exemplu devenit „clasic" pentru programul de reședință patriciană urbană din Florența Renașterii timpurii, palatul reia în compoziția de fațadă toate elementele specifice acestei etape. Se constată o sensibilă evoluție a tipului de plan, compus tot în jurul unei curți interioare, dar cu o vădită preocupare pentru simetrie și pentru obținerea unor încăperi reprezentative, generoase.



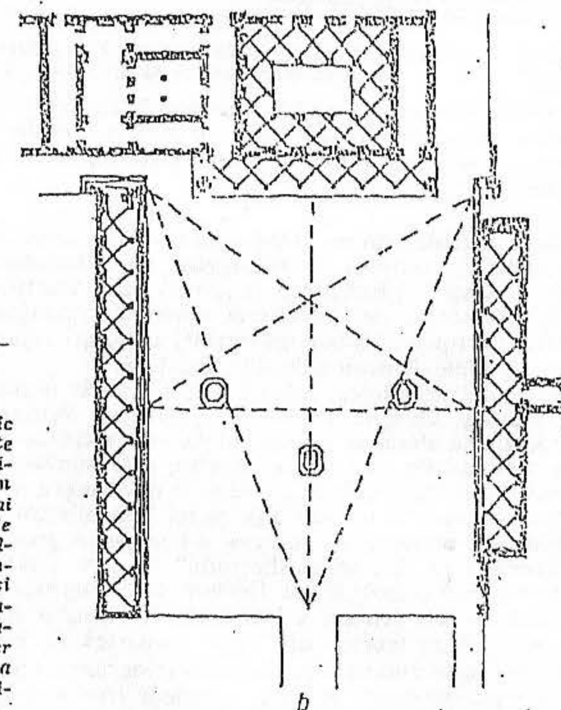


Fig. 16. Florența — Piața Ssa. Annunziata (sec. XV):
a — vedere; b — plan.

Ansamblu caracteristic pentru Renaștere, piața este construită pe contur. Clădirile sint deschise prin portice la parter. Cele mai cunoscute sint. Ospedale degli Innocenti de Brunelleschi și biserica SSa. Annunziata, unde a lucrat și Michelozzo. Medievală, datorită închiderii perimetrale, piața capătă caracter renascentist prin ordinea și simetria ce o caracterizează.

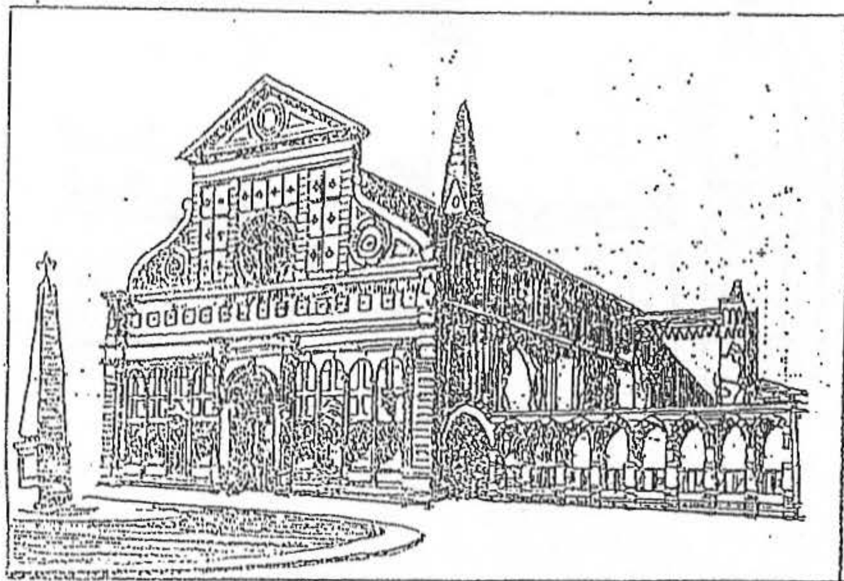


Fig. 17. Florența — Biserica Santa Maria Novella (1470) arhitect Leon Battista Alberti, 1403—1475.

Alberti intervine în spirit renascentist în compoziția fațadei gotice a monumentului, introducînd motivul central al portalului. O idee nouă este și modul de legare în fațadă, prin volute, a volumului supraînălțat al navei centrale, cu colateralele.

Leon Battista Alberti (1404—1472) — muzician, jurist, scriitor, pictor, matematician, arhitect și teoretician de arhitectură — este tipul de „om universal" al Renașterii și primul mare arhitect diletant [22].

În Renaștere s-au manifestat numeroase personalități de oameni de cultură de tipul „omului universal", umaniști reputați, pregătiți temeinic în multiple domenii științifice și artistice.

Florentin de origine, Alberti este educat la universitățile umaniste de la Padova și Bologna. Lucrează în serviciul Vaticanului, la Roma, unde are ocazia să studieze monumentele antice (1471—1475). Expune în tratate preocupările sale foarte diverse, înfățișîndu-și opiniile, de la cele referitoare la viața domestică, pînă la cele despre pictură. Tratatul despre pictură — dedicat printre alții și lui Brunelleschi, pe care îl admiră și îl cunoaște personal — rezervă prima parte geometriei și perspectivei.

Lucrarea sa „De re aedificatoria", în care îl urmează îndeaproape pe Vitruviu, este primul tratat teoretic de arhitectură al Renașterii. Alberti definește reguli general valabile ale frumosului și stabilește proporțiile armonice. Baza teoriei sale este platonociană, iar preocuparea pentru aplicarea unor anume legi ale numerelor întru crearea armoniei este de factură pitagoriciană. Alberti consideră *frumusețea* ca „armonia și concordanța dintre toate părțile astfel realizate încît nimic să nu poată fi adăugat sau eliminat fără a dăuna întregului", iar *ornamentul* — prin care înțelege ordonanța clasică — este „un mod de a adăuga strălucire și împlinire frumuseții".

Prin teoria sa de tip eleatic, Alberti renunță definitiv la principiile gotice de modulare, de fluență și posibilă extensibilitate a spațiului și volumului construit. Metoda compozițională propusă de Alberti — care își are originile la Vitruviu — implică o sublimă „înghețare" a construcției. Descoperim deci la Alberti premizele fazei următoare ale Renașterii, cea de apogeu.

Cu tratatul lui Alberti se pun și bazele urbanismului Renașterii, în care orașul — în afara cazurilor particulare datorate sitului — e preconizat a avea străzi drepte, cu clădiri aliniate la cornișe.

În paralel cu opera teoretică, Alberti începe proiectele sale de arhitectură, în majoritate puse în operă de Bernardo Rosselino. Deși puțin preocupat de partea tehnică a arhitecturii sau de execuție — pe care însă, după cum reiese din tratatul său, le cunoaște în amănunțime — Alberti reușește să facă din construcțiile executate după proiectele sale, modele în evoluția stilului. Folosește cu măiestrie vocabularul decorației antice și dă construcțiilor sale grandoare romană. O însemnată influență practică a operei sale a fost aceea de adaptare a plasticii de fațadă din antichitatea romană la construcțiile din Renaștere [8].

Dacă la primele palate ale Renașterii timpurii orizontalitatea este subliniată ritmic de briiele care marchează etajele, la palatul Rucellai (fig. 21), Alberti introduce „traveea ritmică", acuzînd în același timp cu orizontalitatea și verticalitatea, prin adoptarea ordinelor suprapuse realizate din pilaștrii angajați după modelul antic roman.

Urmaș al lui Brunelleschi, Alberti dă operelor sale mai multă masivitate, plastică. Faima sa răsunătoare impune solicitări pentru executarea de monumente sau acordarea unor consultații de arhitectură și urbanism în diferite orașe italiene. Principalele sale realizări arhitecturale sînt: transformarea bisericii gotice San Francesco din Rimini (templul Malatestian — fig. 18, fațada bisericii Santa Maria Novella și palatul

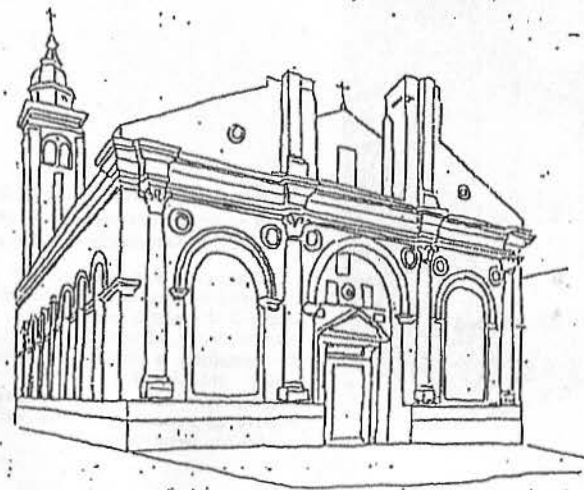


Fig. 18. Rimini — Biserica San Francesco (Templul Malatestian), 1466, arhitect Leon Battista Alberti.

Vechea biserică medievală este îmbrăcată cu o fațadă nouă, concepută după principiile teoretice ale lui Alberti și inspirată de motivul arcului triumfal roman.

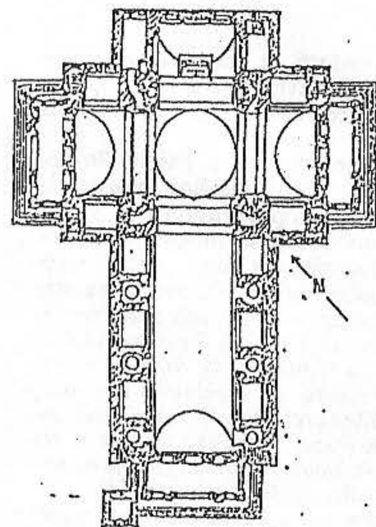


Fig. 19. Mantova — Biserica Sant' Andrea (plan), 1470 arhitect Leon Battista Alberti, 1403—1475.

Compoziția se caracterizează prin încercarea de îmbinare a planului de tip central (în partea de est) cu cel tradițional bazilical. O inovație o constituie și înlocuirea colateralelor prin capele, alternînd ca formă și dimensiuni, elemente care schimbă imaginea spațială tradițională și răspund unor necesități funcționale. Fațada dezvoltă ideea arcului central ca dominantă, iar pilaștrii care cuprind cele trei etaje anunță compozițiile cu ordin colosal din etapa următoare. Întreaga rezolvare plastică urmărește redarea formelor clasice după concepția teoretică a marelui arhitect.

Rucellai din Florența — fig. 17, 21, biserica Sant' Andrea — fig. 19, 20 și capela de plan central San Sebastiano din Mantova).

Deși puțin numeroase, construcțiile realizate de Alberti conțin fiecare o idee înnoitoare care va fi ulterior preluată în celelalte etape ale stilului (monumentalitatea artei romane, traveea ritmică și ordonanța suprapusă de la palatul Rucellai, tratarea intrării în chip de arc triumfal de la Templul Malatestian, legarea prin volute a navei principale cu colateralele de la Santa Maria Novella, înlocuirea prin capele a colateralelor de la Sant' Andrea — fig. 19, introducerea ordinului colosal la San Sebastiano și la Sant' Andrea — fig. 20, în fine, rezolvarea soluției de tip central la San Sebastiano).

Renașterea timpurie a fost profund marcată de personalitatea celor doi mari arhitecți care au fost Brunelleschi și Alberti.

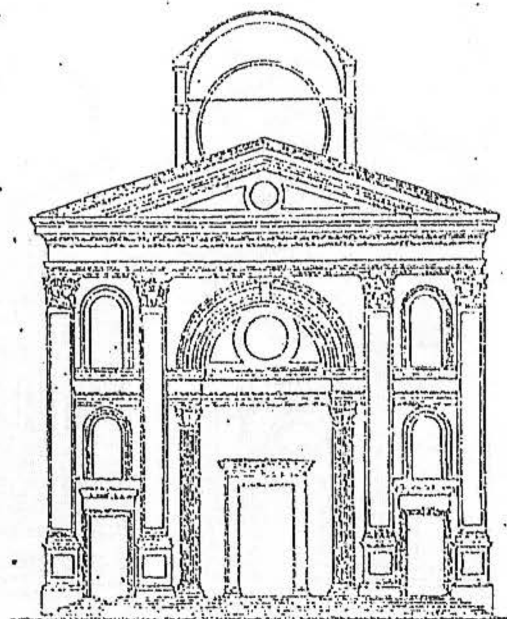
Alberti continuă ideile lui Brunelleschi, apropiind însă mai mult arhitectura renascentistă de cea antică romană. Spre deosebire de poziția lui Alberti, cea a lui Brunelleschi este dialectică, construcțiile realizate de el permițînd sugerarea unei deschideri, a unei posibilități de libertate de creație mai puțin îngrădită de reguli intransigente.

Creația arhitecturală a lui Alberti, pătrunsă încă de prospețimea Renașterii timpurii, face trecerea spre faza de apogeu.

Lucrările începute după jumătatea secolului al XV-lea, la Pienza, de *Bernardo Rosselino* (1409—1464) — colaborator principal al lui Alberti — reprezintă execuția în premieră a unui program urbanistic renascentist. Ansamblul pieței de la Pienza (fig. 22) se datorează comenzii papei umanist Pius al II-lea, care va da și numele orașului. Inspirat de Alberti în tratarea plastică a monumentelor de la Pienza, Rosselino face un pas înainte în rezolvarea urbanistică, care anunță, prin forma trapezoidală a pieței, tendința dinamică a ansamblurilor proto-baroce.

Faptul că omul este cel care poate percepe imediat spațiul construit și nu este covîrșit de acesta, este prima și cea mai importantă inovație

Fig. 20. Mantova — Biserica Sant' Andrea (1470) arhitect Leon Battista Alberti.



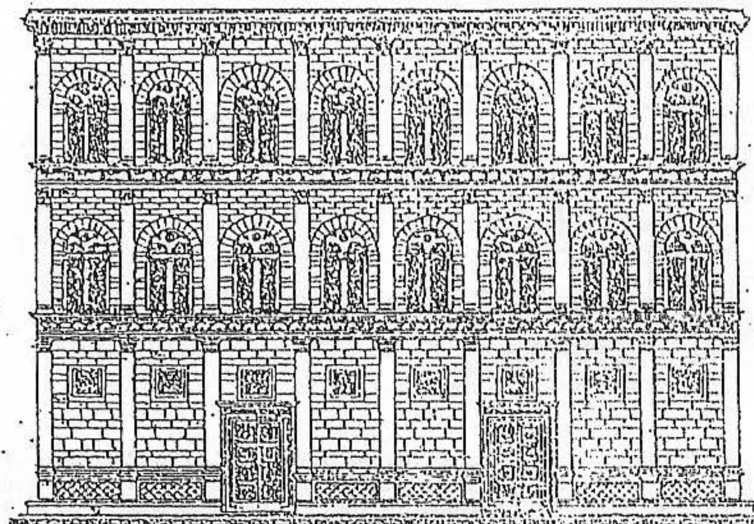
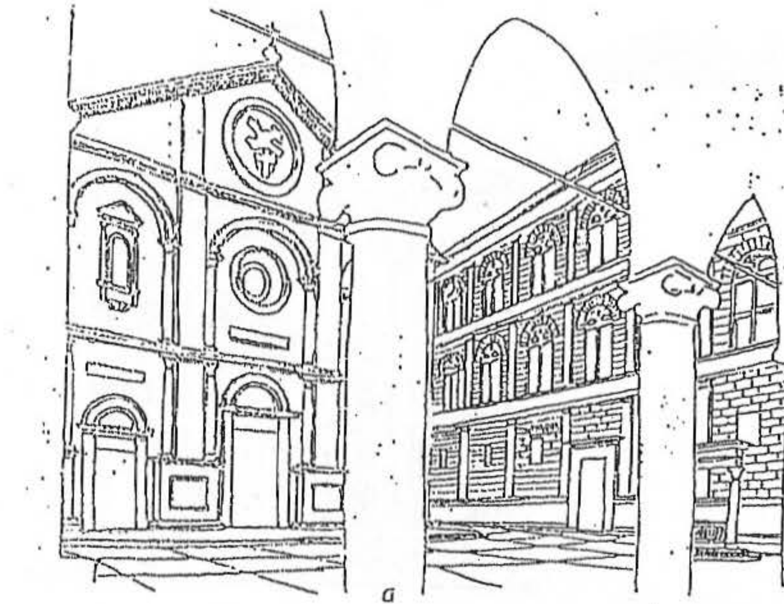


Fig. 21. Florența — Palatul Rucellai (fațadă), 1447 arhitect Leon Battista Alberti, 1403—1475.

Monumentul reprezintă o nouă etapă în evoluția fațadei palatului renascentist, care este ritmată pe verticală prin pilaștri suprapuși. În compoziție este urmărită o riguroasă interproporționare a tuturor formelor.



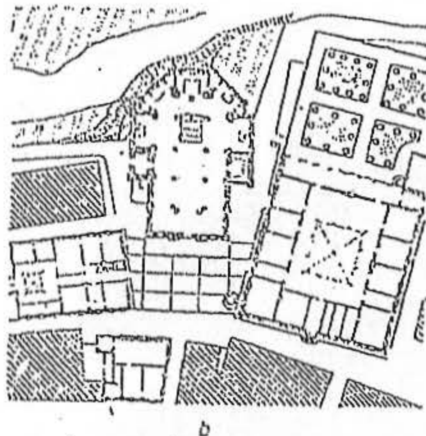


Fig. 22. Piața din Pienza — a — vedere; b — plan ansamblu arhitect Bernardo Rosselino, 1409—1464.

a Renașterii timpurii, inovație ce derivă direct din concepția umanistă și care a fost pentru prima oară aplicată cu îndrăzneală de Brunelleschi.

Calitățile esențiale ale Renașterii timpurii la Florența coincid cu idealul renascentist și umanist universal. Deși stilul arhitectural evoluează și adesea se îndepărtează de principiile din faza timpurie a Renașterii florentine, aceste principii continuă să rămînă valabile, dovedindu-și veridicitatea tocmai prin forța cu care au străbătut timpul.

În celelalte regiuni ale peninsulei, Renașterea apare mai tîrziu decît la Florența și este promovată de artiștii și arhitecții florentini, solicitați să lucreze în diferite alte orașe, datorită faimei pe care și-o cîștigaseră arta și arhitectura din Florența.

Printre cele mai originale școli de arhitectură se numără cea venețiană, marcată de un puternic specific, datorat fenomenului de aculturație ce caracterizează plămădirea civilizației celebrului oraș de pe malul Adriaticei.

Veneția este singurul oraș medieval italian care nu a existat în antichitatea romană și își datorează înființarea vicisitudinilor istoriei. În perioada invaziilor barbare, populația din municipiile apropiate se refugia pe micile insule și pe digurile înalte ale ținutului mlăștinos și greu accesibil, care avansase în mare în zona lagunei. În timp, locuirea devine permanentă, dar dispersată în mai multe centre. Comunitatea stabilită pe insulele Rialtine — viitoarea Veneție — este cea care va întruni toate atributele unui organism urban, apoi statal. Printr-o muncă titanică și tenace de amenajare a canalelor, a digurilor, de deviere a rîurilor, venețienii au creat condițiile de dezvoltare ale strălucitorului oraș care în evul mediu era numit Regina Mediteranei [24]. Trecînd prin diferite forme de guvernămînt, Veneția, fost ducat bizantin, ajunge o republică aristocratică și independentă și își dobîndește prestigiul prin navigație și comerț, agonisind enorme avuții din aceste activități [3].

Forța republicii venețiene în Mediterana — care se datora comerțului cu Orientul — scade din cauza cuceririlor otomane și a descoperirii drumului spre Indii prin sudul Africii. Industria care se dezvoltase, comerțul cu parteneri europeni, în special din lumea germană, nu pot compensa pierderile suferite în Orient.

Din acest moment, ținta politicii venețiene este expansiunea în zonele limitrofe din peninsula italică, în „terra ferma". Domeniul continental al Veneției devine considerabil, forța sa politică de asemeni, deși din punct de vedere economic Republica trăiește în mare parte din uriașele acumulări realizate în perioada medievală [10].

În contextul noii orientări, în secolul al XV-lea se pun bazele unei economii de fructificare a resurselor agricole continentale. Preluînd dominația politică în regiunile cucerite, Veneția devine o mare putere continentală în peninsulă.

Cu toată istoria sa frămîntată, de lupte în interior — cu statele italiene rivale și în exterior — cu cele în care căuta să-și asigure debușeuri comerciale, Veneția este singurul stat italian care își păstrează integritatea teritorială și completa autonomie.

În timp, prin însăși natura statului venețian și a condițiilor istorice, viața venețiană a suferit multiple influențe. Înrîuririle bizantine, arabe, otomane, romanice și gotice pe care le-a acumulat arhitectura venețiană sînt grefate pe un rafinat simț autohton de înscriere a construcțiilor în cadrul ambiental. Așezarea orașului pe un teren plat străbătut de canale, ar fi putut fi un dezavantaj pentru înflorirea arhitecturii, dar venețienii au știut să-l transforme în folosul cadrului arhitectural și urban.

Deschiderea spre lume, comerțul, navigația au dat caracterul specific psihologiei venețiene și i-au modelat și spațiul arhitectural. Particularitățile arhitecturii venețiene sînt: permanenta intenție de deschidere a clădirilor către exterior, cu logii și ferestre mari, spontaneitatea expresiei arhitecturale și decorația vioaie și colorată. Deschiderea spre exterior a spațiului construit caracterizează edificiile venețiene în succesiunea tuturor stilurilor arhitecturale și coincide cu tipul de viață social și economică a orașului.

Datorită solului mlăştinos, străbătut de canale, suprafaţa terenurilor pentru construcţii era limitată. Palatele de plan dreptunghiular, cu curţi interioare relativ strîmte, aveau latura îngustă dispusă spre canale şi deschisă spre acestea prin logii. Fiecare proprietar al unui palat reprezentativ, fiind şi mare comerciant sau armator, utiliza logia ca pe un loc de urmărire a pulsului vieţii urbane, de contact cu îndepărtata lume exterioară (fig. 24, 30, 31).

Caracterizată printr-un neasemuit pitoresc, Veneţia este unul din oraşele unde tradiţia gotică s-a păstrat un timp îndelungat. Legătura cu lumea gotică se făcea uşor peste Alpi şi a facilitat primirea şi păstrarea influenţelor gotice, Veneţia ca şi Lombardia fiind state italiene în care şi în secolul al XV-lea se construia în stil gotic.

În perioada Renaşterii sînt introduse vocabularul decorativ şi plastica de faţadă, conforme noilor tendinţe. Se păstrează, însă, fondul specific arhitecturii veneţiene.

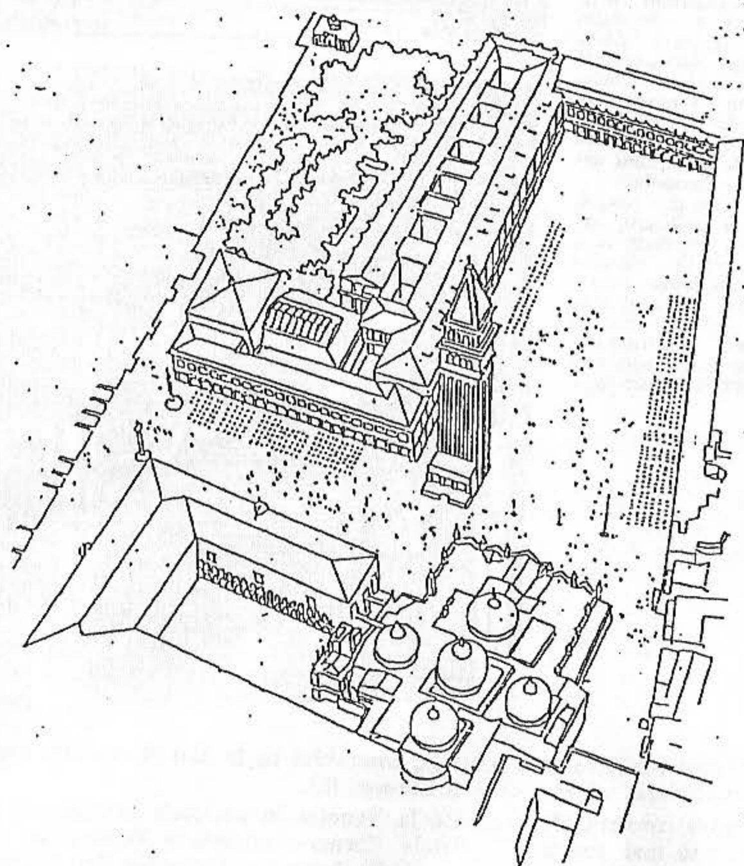


Fig. 23. Veneţia — Ansamblul de pieţe de la San Marco.

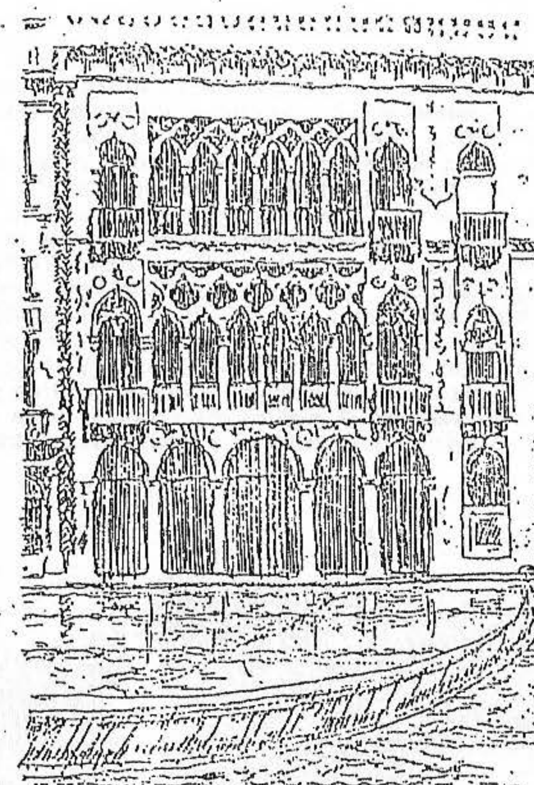


Fig. 24. Veneţia — Ca d'Oro, 1422—1434 arhitecţi: Giovani, Bartolomeo Bon.

Construcţia, tipică reşedinţă patriciană din perioada gotică, este caracterizată prin logiile deschise ale faţadei dinspre Canal Grande. Acest mod de exprimare arhitecturală este o trăsătură comună a arhitecturii veneţiene, atît pentru perioada medievală, cît şi pentru cele ale Renaşterii şi Barocului.

Programele de arhitectură nu diferă de cele din evul mediu. Se edifică în continuare palate rezidenţiale, clădiri administrative, biserici, realizate din cărămidă, piatră, marmoră, lemn. Se menţine şi sistemul de fundaţii pe piloţi de lemn, adecvat la solul mlăştinos. Marmora, piatra, lemnul — materiale de construcţie greu de găsit în zonă — erau aduse în oraş pe mare sau pe rîuri şi fluvii, din Alpi. Ansamblul de marcă al oraşului este cel de la San Marco, realizat treptat, în cîteva sute de ani (fig. 23), şi reprezintă centrul puterii politice şi religioase al Republicii. Aici se găsesc ca principale monumente catedrala San Marco şi Palatul Ducal.

Amplasată spre lagună, compoziţia urbană este alcătuită din două pieţe: Piaţa San Marco şi Piazzetta, fluent unite între ele în unghi drept. Diferite ca amploare, amîndouă au traseu de plan trapezoidal şi sînt înconjurate de construcţii executate în diferite etape stilistice. Ritmarea prin portice şi logii a faţadelor este o trăsătură care contribuie la unificarea complexei imagini spaţiale. Piaţa San Marco, de dimensiuni mai mari, are în ax Catedrala. Piazzetta se deschide către mare, pe latura îngustă, degajată de construcţii (fig. 35, 36). Pe latura sa lungă dinspre sud, legat de Catedrala San Marco, se desfăşoară Palatul Dogilor (fig. 25), imensă construcţie medievală terminată în secolul al XV-lea în stil

gotic. Lucrările la curtea interioară a palatului (fig. 26, 27) se continuă în faza timpurie a Renașterii și acuză în același timp reminiscențe medievale și influențe ale Renașterii lombarde (arhitecți *Antonio Rizzo*, 1430—1499 și *Pietro Lombardo*, 1435—1515).

Legătura dintre piețe este punctată de turnul campanil al Catedralei.

Dintre construcțiile din piețele venețiene, în faza Renașterii timpurii, s-au realizat Turnul Orologiului (care susține axul Piazzettei pe latura opusă lagunei, constituind o poartă de intrare în piețe, dinspre oraș) și construcția administrativă a Procurațiilor Vechi, cu care se continuă clădirea Turnului Orologiului din Piața San Marco. Ambele edificii se datorează arhitectului *Mario Coducci* (1440—1504). El respectă spiritul arhitecturii venețiene de deschidere prin logii spre exterior a spațiului construit, de vioiciune și armonie senină (fig. 28, 29).

Caracterul atît de pregnant al ansamblului de piețe de la San Marco este tipic venețian și meritul arhitecților — care au lucrat la mari distanțe în timp — este acela de a fi păstrat unitatea prin specific.

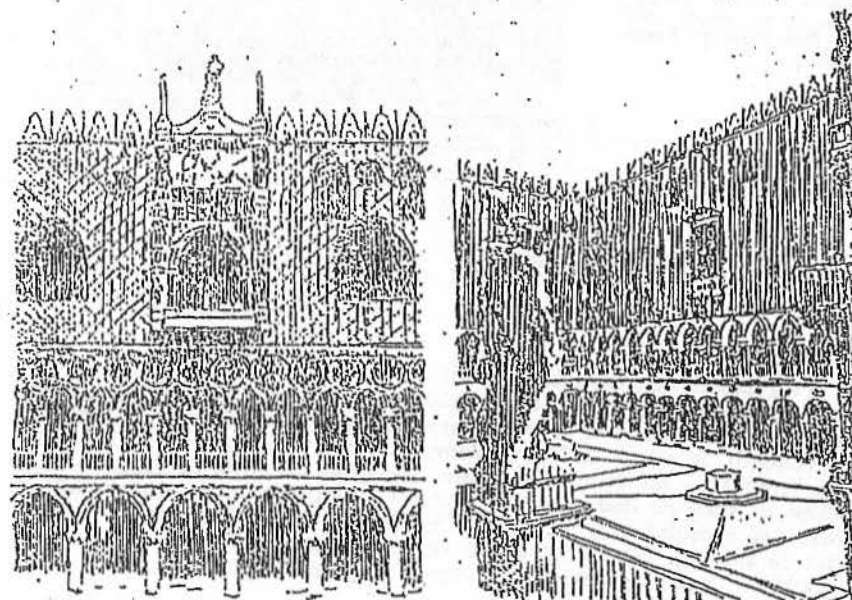
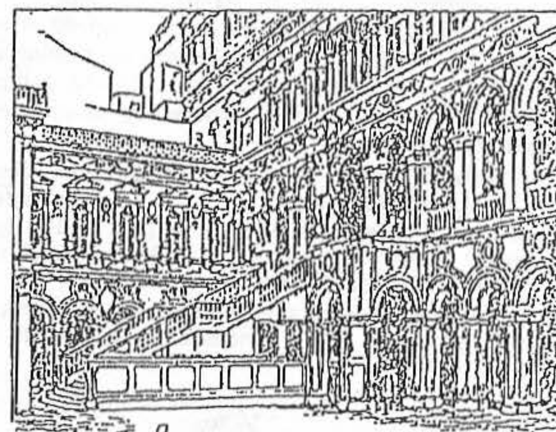


Fig. 25. Veneția — Palatul Dogilor (fațadă), 1409—1424
arhitecți: Giovani, Bartolomeo Bon.

Cel mai reprezentativ palat venețian — expresie a forței instituțiilor republicane — datează din perioada gotică și este continuat în timpul Renașterii. Caracteristicile arhitecturii venețiene, deschiderea către exterior a construcției, prin logii și portice, vioiciunea plasticii arhitecturale, sînt prezente încă din primele etape de execuție.

Fig. 26. Veneția — Palatul Dogilor (curtea interioară), 1485—1511
arhitecți: Antonio Rizzo, 1430—1499 și Pietro Lombardo, 1435—1515.

Curtea interioară a Palatului Ducal exprimă trecerea de la faza gotică la cea a Renașterii timpurii, prin îngemănarea formelor arhitecturale ale celor două perioade, în condițiile continuării tradițiilor venețiene.



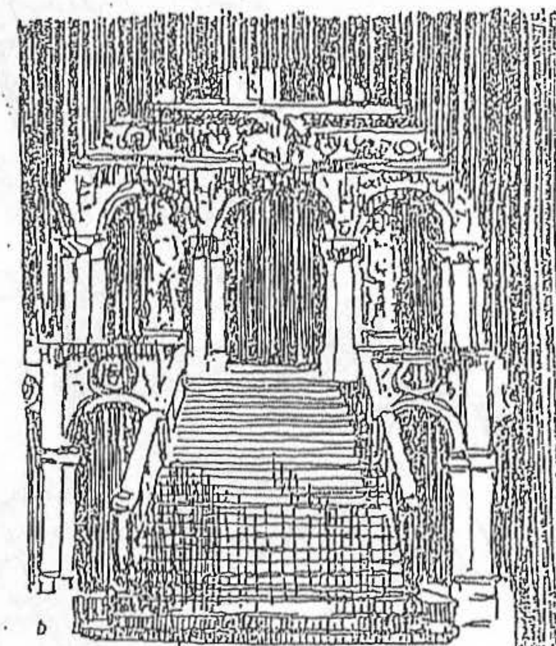


Fig. 27. Veneția — Palatul Dogilor (curtea interioară și Scara Giganților), 1485—1489:
a — vedere laterală;
b — vedere frontală
arhitect Antonio Rizzo, 1430—1499.

În ansamblul curții interioare a Palatului Ducal, Antonio Rizzo realizează monumentala scară exterioară, cunoscută sub denumirea de „Scala dei Giganti" datorită celebrelor statui executate în secolul următor de Sansovino.

Rezolvarea amplă, decorația prețioasă, exprimă importanța ce o capătă scările, elemente funcționale care vor avea un rol din ce în ce mai însemnat în economia construcțiilor și organizarea spațiului în următoarele perioade.

Celebră realizare arhitecturală, ansamblul de la San Marco este metaforic considerat marele salon al Europei [5].

Dintre construcțiile realizate la Veneția în perioada timpurie a Renașterii se mai remarcă: palatele Corner—Spinelli și Vendramin—Calergi (fig. 30, 31) — realizate de Mario Coducci și bisericile San Zaccaria, cea de la Scuola di San Marco, Santa Maria dei Miracoli (fig. 32, 33, 34) — opere ale lui Mario Coducci și Pietro Lombardo.

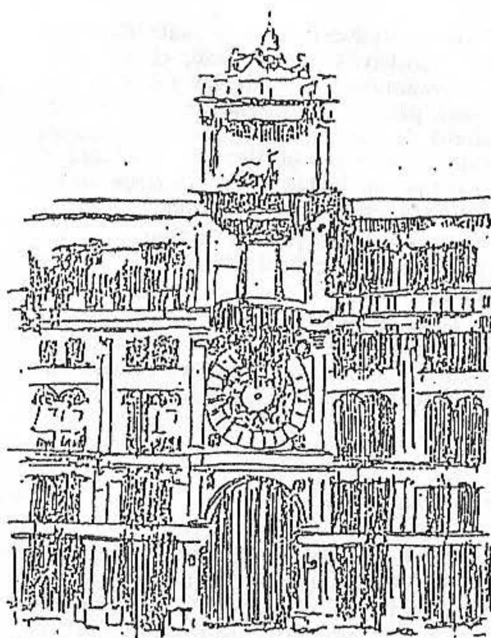


Fig. 28. Veneția — Piața San Marco (1496—1506) — Turnul Orologiului arhitecți: Mario Coducci, 1440—1504 și Pietro Lombardo, 1435—1515.

Clădirea, reprezentativă pentru piața venețiană, marchează începutul construcțiilor din faza Renașterii și exprimă noile concepții ale epocii, în care timpul ca unitate de măsură începe să joace un mare rol în organizarea vieții sociale și economice.

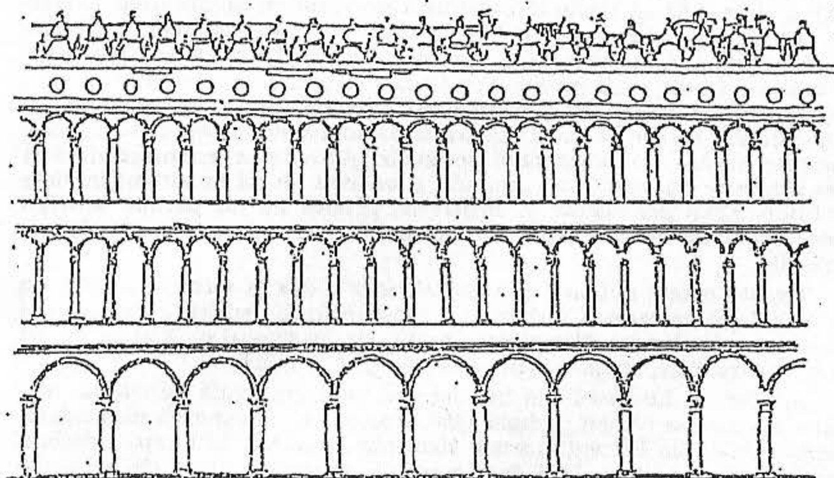


Fig. 29. Veneția — Piața San Marco — Procurațiile Vechi arhitect Mario Coducci.

În clădirea Procurațiilor Vechi, sediu al unui corp de magistrați, este reluată, în spiritul Renașterii, ideea plastică a suprapunerii de arcade, ritmul de la parter fiind dublat la etaje.

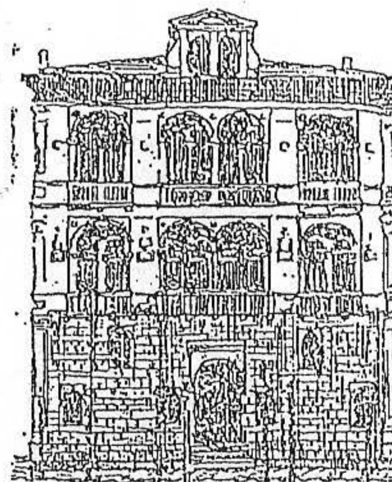


Fig. 30. Veneția — Palatul Corner-Spinelli arhitect Mario Coducci, 1440—1504.

În fațada dinspre canal a palatului, este accentuat marcată dispoziția din plan a încăperilor. Și această construcție se înscrie în categoria celor ce exprimă momentul de trecere de la arhitectura Goticului tîrziu la cea a Renașterii.

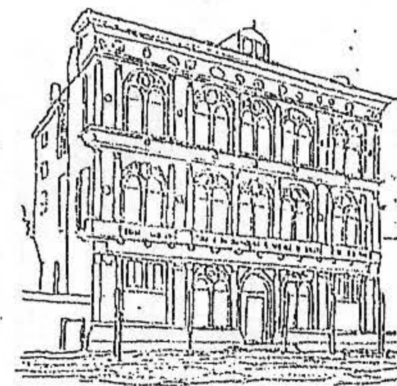


Fig. 31. Veneția — Palatul Vendramin Calergi, 1481 arhitect Mario Coducci.

Prin modul de compoziție al fațadei, palatul este tipic renascentist. Unitatea de tratare a tuturor elementelor, simetria și marcarea orizontalității, adoptarea traveei ritmice cu ordonanță suprapusă sînt elementele noi care intervin. Ca și la palatul Corner-Spinelli, este păstrată tradiția gotică de deschidere spre exterior prin logii cu largi ferestre bifore.

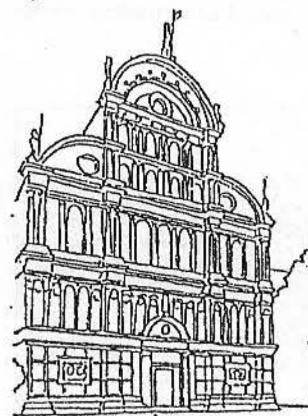


Fig. 32. Veneția — Biserica San Zaccaria, 1500 arhitect Mario Coducci, 1440—1504.

Derivată ca plan din construcțiile gotice cu deambulatoriu și capele în jurul corului, biserica venețiană introduce în vocabularul decorativ al fațadei elemente ale Renașterii.

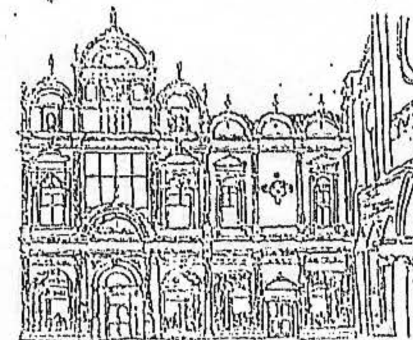


Fig. 33. Veneția — Scuola di San Marco, 1488—1490 arhitecți: Mario Coducci, Pietro Lombardo.

Construcția este realizată într-o arhitectură vioaie, plină de pitoresc, în spirit specific venețian. Ca un ecou îndepărtat, este reluată imaginea de fațadă a bazilicii San Marco, dar formele decorației arhitecturale sînt cele ale Renașterii.

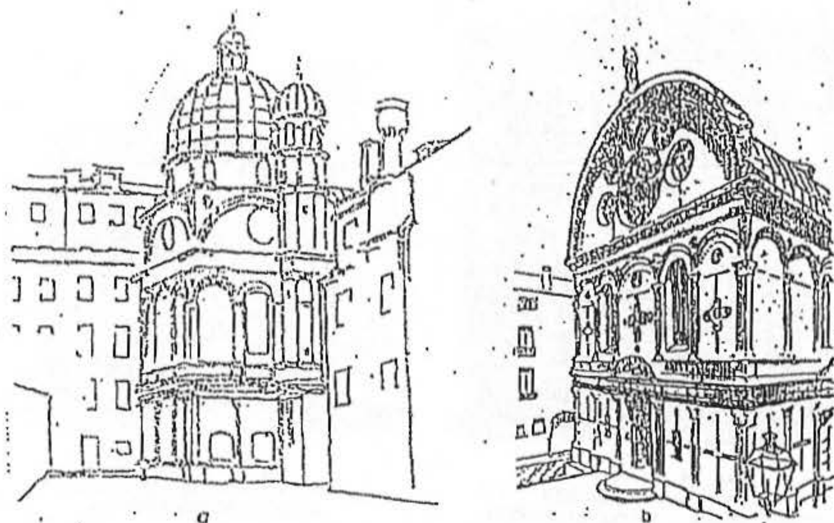


Fig. 34. Veneția — Biserica Santa Maria dei Miracoli (1489):
a — perspectivă cor; b — perspectivă interară
arhitect Pietro Lombardo, 1435—1515.

Structura și spațiul interior al bisericii venețiene — nava unică acoperită cilindric și corul cu cupolă flancat de turnul scării către clopotniță — sînt sincer exprimate în volumul construit.

Fațadele divizate în două registre pe orizontală, sînt ritmate printr-o succesiune de travee.

Detaliile arhitecturale sînt renascentiste.

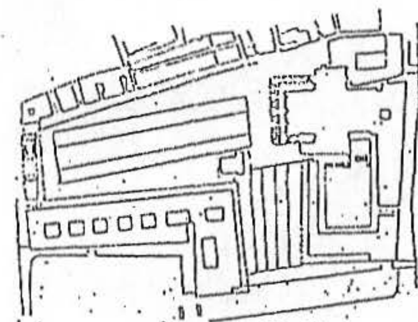


Fig. 35. Veneția — Planul ansamblului de la San Marco.



Fig. 36. Veneția — Zona centrală cu ansamblul de la San Marco.

Arhitecții Pietro Lombardo și Mario Coducci, care au introdus Renașterea la Veneția, sînt de origine lombardă. Deși rivali, ei au colaborat adesea la executarea aceluiași monument. Marele lor merit a fost puterea de adaptare la specificul local, păstrînd elemente de tradiție medievală și totodată promovînd noul stil de origine florentină. În favoarea teoriei puternicei tradiții gotice, care a persistat la Veneția, pledează și data relativ tîrzie cînd pătrunde Renașterea (către 1490, cu circa 70 de ani după primele lucrări ale lui Brunelleschi de la Florența).

Fascinantă, strălucitoare, deschisă — și la propriu și la figurat — arhitectura venețiană adaugă, prin tradiția și specificul său, calităților Renașterii italiene din perioada timpurie.

În forma sa venețiană, ca și de altfel în cea lombardă, Renașterea va iradia cu precădere în statele europene de peste Alpi. Vecinătatea geografică, relațiile strînse care au existat în toate planurile civilizației între regiunile italiene Veneto și Lombardia și țările transalpine, încă din evul mediu, explică acest fenomen.

Regiunea Lombardia

Una din forțele însemnate ale Italiei medievale, statul cu centrul la Milano, care în antichitate a fost un mare municipiu roman, a cunoscut forma de organizare comunală, dar nu și pe cea republicană. După destrămarea comunei, conducerea politică a fost preluată de reprezentanți ai nobilimii. În secolul al XIV-lea, statul devine seniorie, apoi ducat, autoritar guvernat de un senior al cărui titlu era ereditar. Și alte state italiene au fost seniorii sau ducate, dar Milano rămîne cel mai însemnat dintre ele.

Beneficiind de mari bogății naturale, Lombardia a avut o economie prosperă încă din evul mediu. Fertilitatea solului și, nu în ultimul rînd, organizarea în unități de producție cu scop de maximă rentabilizare a exploatărilor rurale, au făcut din creșterea animalelor și agricultură, componente majore ale progresului economic. Activitatea manufacturieră și cea bancară s-au manifestat timpuriu și au avut un rol important în viața orașului. Fiind polivalente și dispersate, acestea nu au permis apariția unor companii de producție sau comerciale, de renumele celor florentine [3].

Temută putere militară, Ducatul Milanez a dus în secolele al XIV-lea și al XV-lea numeroase războaie de cucerire, care urmăreau controlul și dominarea peninsulei. Tentativa a eșuat, iar în secolul al XVI-lea, după ocupația franceză, statul a intrat sub stăpînire spaniolă.

Arhitectura Lombardiei a fost cel mai puternic legată de tradiția medievală, care s-a păstrat și după 1450, moment al pătrunderii elementelor renascentiste din Florența; aceste elemente afectează, la început, decorarea fațadelor, compuse însă după principii gotice (biserica mănăstirii din Pavia — fațada de vest, arhitect Giovanni Antonio Amadeo, 1447—1522).

Perenitatea tradiției medievale explică și data tîrzie a construirii marilor monumente gotice: Domul din Milano (1389) și Mănăstirea din Pavia (1396—1522, fig. 37), monument gotic terminat în Renaștere și destinat a fi mausoleul ducilor milanezi din familia Visconti.

În arhitectura din Lombardia se menține, în faza timpurie a Renașterii, decorarea măruntă și bogată ce amintește de „oroarea de vid" a artei

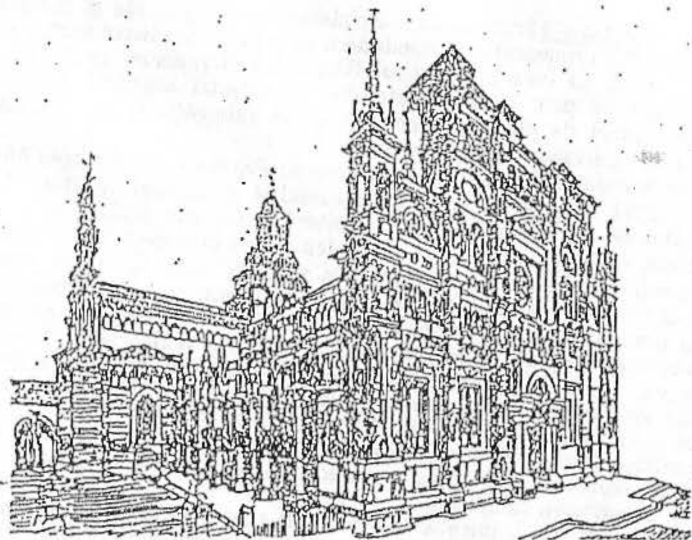


Fig. 37. Mănăstirea din Pavia (Certosa), 1396—1522
arhitecți — membri ai familiei Solari.

Reprezintă un important monument al primei Renașteri lombarde, care a influențat în mare măsură arhitectura țărilor de la nord de Alpi.

Pe o structură compozițională medievală sînt introduse noile forme ale Renașterii, care aici capătă un caracter specific lombard.

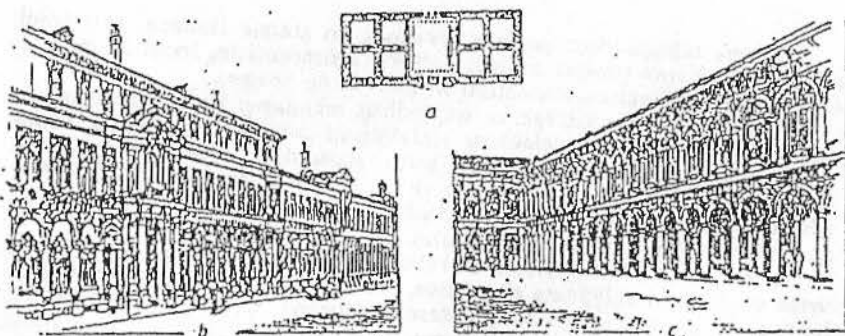


Fig. 38. Milano — Ospedale Maggiore (1457):
a — plan; b — fațadă; c — curte interioară
arhitect Antonio Filarete.

Vasta construcție a spitalului milanez este simetric realizată în jurul a numeroase curți interioare. Arhitectura este vioaie, adaptînd noile forme ale Renașterii la puternica tradiție medievală lombardă.



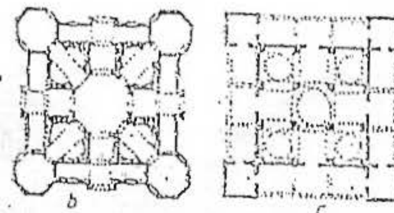


Fig. 39. Propuneri pentru construcții de tip central milanez:
a — proiect pentru capela de la Ospedale Maggiore; b — proiect de capelă — Cetatea Zagalia; c — proiect pentru Templul din Cetatea Sforzinda
arhitect Antonio Filarete, 1400—1469.

medievale. Adaptată formelor tipice Renașterii, aceasta contribuie la constituirea specificului Renașterii timpurii lombarde — prezent în ducat — dar și atunci cînd meșteri lombarzi lucrează în străinătate.

Antonio Filarete (1400—1469) — teoretician și arhitect florentin — joacă un rol însemnat în difuzarea Renașterii în Lombardia. El introduce la Milano principiile compoziționale renascentiste și își completează „Tratatul de arhitectură", bazat pe teoriile lui Alberti. Deși nu s-a tipărit decît în secolul al XIX-lea, tratatul său a avut o largă circulație, fiind probabil cunoscut lui Leonardo da Vinci [22]. Partiul principalei sale construcții, Ospedale Maggiore din Milano (fig. 38), ca și planurile pentru „cetăți ideale" (Zagalia și Sforzinda), studiile pentru monumente de tip central milanez (fig. 39), cu plan pătrat, cupolă și turnuri la colțuri sînt preluate și interpretate, în următoarele perioade ale Renașterii, și în alte țări europene.

Lombarzii, cîștigați tîrziu de arta Renașterii, sînt meșteri constructori reputați, activi încă din perioada medievală timpurie. Ei vor juca un rol însemnat în transmiterea în forme specifice, cu reminiscențe compoziționale medievale, a Renașterii lombarde în Europa.

Ducatul Urbino

Formațiune statală care a urmat drumul organizării politice de la comună la seniorie, Ducatul Urbino este unul din cele mai renumite centre umaniste ale vremii. Odată cu decizia ducelui Federigo de Montefeltre — fervent protector al umaniștilor și mare conducător de oști — de a amplifica palatul medieval din capitala ducatului, o pleiadă de străluciți artiști ai Renașterii se întrunesc la curtea ducală.

Dalmatin de origine, *Luciano da Laurania* (1420—1479) este angajat ca arhitect al palatului ducal, construcție amplificată în Renaștere (fig. 41).

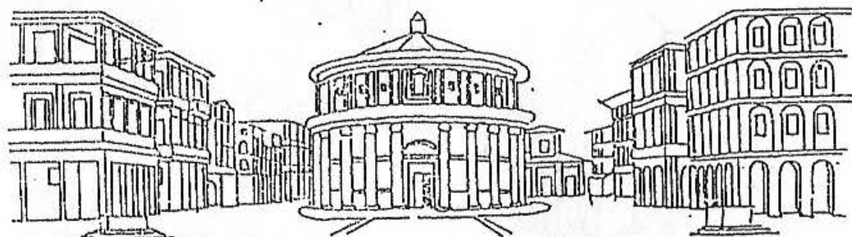
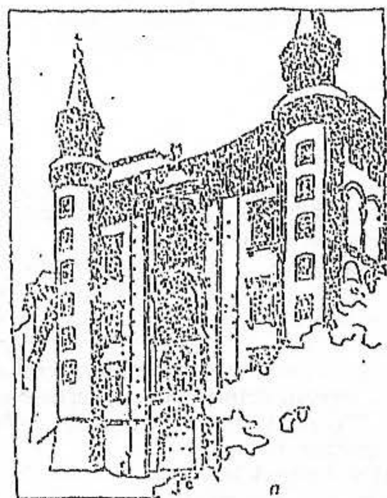
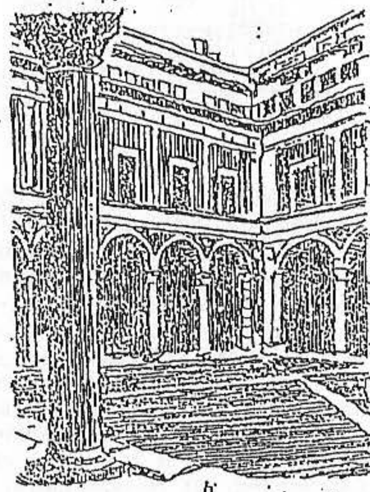


Fig. 40. Studiu perspectiv — Francesco di Giorgio Martini.





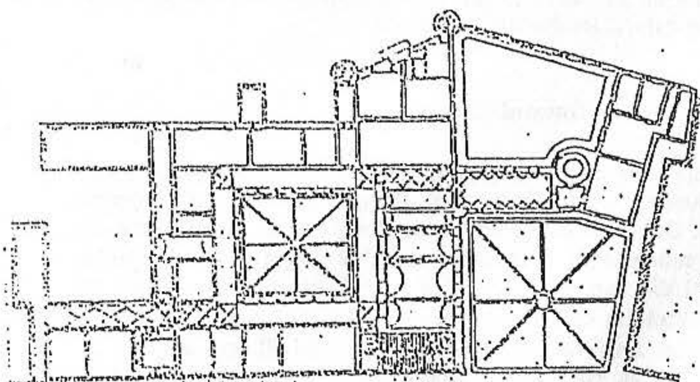


Fig. 41. Urbino — Palatul Ducal (1455): a — fațadă; b — curte interioară; c — plan arhitecți: Luciano de Laurana, 1420—1479 și Francesco di Giorgio Martini, 1439—1501.

Amenajările de la Palatul din Urbino marchează momentul de trecere către apogeul Renașterii. Corpul medieval cu turnulețe este completat în ax de compoziția renascentistă, realizată prin logii suprapuse. Element nou pentru tratarea plastică a curților interioare în Renașterea timpurie, este ritmarea etajului cu pilaștri angajați, care reiau traveea porticului de la parter.

El execută numeroase încadramente de piatră pentru portale și ferestre, într-un delicat stil renascentist. Capodopera sa este curtea interioară a palatului (fig. 41, b), în care preia stilul Renașterii florentine, contribuind însă la evoluția sa prin ritmarea etajului cu pilaștri angajați. Motivul constituie un punct de plecare, fiind preluat și îmbogățit la construcțiile din următoarele perioade ale Renașterii.

Lucrările la palatul ducal sînt continuate de *Francesco di Giorgio Martini* (1439—1501), angajat la Urbino ca medalist și inginer militar. El a scris un tratat de arhitectură civilă și militară, care, deși tipărit, ca și cel al lui Filarete, de-abia în secolul al XIX-lea a fost cunoscut în Renaștere și l-a influențat pe Leonardo da Vinci în studiile sale. În acest tratat, Francesco di Giorgio Martini abordează în mod practic problematica arhitecturii, se preocupă de rezolvarea construcțiilor de tip central și de aplicarea perspectivei (fig. 40) în arhitectură și urbanism [22].

Logiile suprapuse care leagă turnulețele fortificației medievale de la Urbino sînt atribuite de unii cercetători lui Francesco di Giorgio Martini, de alții lui Luciano da Laurana (fig. 41, a).

Personalitate complexă, Francesco di Giorgio Martini marchează prin activitatea sa teoretică și practică perioada de trecere de la Renașterea timpurie la Renașterea la apogeu.

La curtea umanistă a ducelui din Urbino, unde au lucrat Luciano da Laurana, Francesco di Giorgio Martini, pictorul Pierro della Francesca și a fost consultat pentru probleme de arhitectură Leon Battista Alberti, s-au format marii artiști ai Renașterii la apogeu, Rafael Sanzio și Donato Bramante.

PERIOADA DE APOGEU A RENAȘTERII ITALIENE — RENAȘTEREA CLASICĂ

(secolul al XVI-lea)

În urma schimbărilor politice survenite în statele italiene, în secolul al XVI-lea, Roma devine centrul culturii renascentiste, locul în care se cristalizează arhitectura Renașterii în faza sa de apogeu.

Condițiile istorice vitrege au împiedicat afirmarea Romei în plămădirea Renașterii timpurii. Odată cu restabilirea autorității papale și a măririi granițelor Statului Pontifical, forța economică și politică a Cetății Eterne ajunge să aibă pondere din ce în ce mai mare. Conducerea bisericii romane a beneficiat de autoritatea unor papi umaniști, sprijinitori ai artelor, arhitecturii și urbanismului.

În secolul al XV-lea, Roma se ridică din ruina în care ajunsese în urma conflictelor religioase și politice, pentru a deveni, la începutul secolului al XVI-lea, o importantă putere europeană. Această fază de deplin reviriment este marcată de alegerea ca Suveran Pontif a cardinalului Giuliano della Rovere (celebrul Papă Iuliu al II-lea), de al cărui pontificat este legată în aceeași măsură viața politică, militară și artistică a Italiei. Supuse în secolul al XVI-lea unor mari dificultăți datorate „războaielor italiene" și declanșării Reformei, Roma și Papalitatea reușesc să le depășească și, pentru lung timp, vor juca un important rol în istoria Europei catolice [26].

Arhitectura din secolul al XVI-lea (corespunzînd în Italia perioadei clasice, de apogeu a Renașterii), preia transformările de fond apărute în secolul al XV-lea și constituie un însemnat moment în evoluția stilului.

Marii arhitecți sînt stimulați de efervescența culturală din Roma, unde vin să lucreze. Ei creează arhitectura Renașterii la apogeu, avînd ca model declarat antichitatea romană, al cărei spirit caută să-l pătrundă și pe care îl adaptează, inovînd. La baza noilor concepții stau principiile neoplatoniciene ale lui Alberti, care uneori conduc la conformism.

Reperele la care face apel creația arhitecturală în perioada clasică a Renașterii sînt antichitatea romană, metrica spațială concepută de Brunelleschi, opera construită și principiile teoretice ale lui Alberti. Departe de a conduce la forme eterogene, această simbioză generează un stil original și omogen. Componentele sale de bază sînt maniera de tratare a masei construite și a plasticii arhitecturale. Principala preocupare este îndreptată către soliditatea volumului, care este compact și monumental. Clădirile sînt concepute într-un echilibru static și capătă un caracter solemn, trăsături specifice pentru compunerea spațiului arhitectural [6]. Simetria — omniprezentă — este o regulă de compoziție riguros aplicată. Gravitatea, grandoarea ce caracterizează volumetria sînt regăsite în plastica arhitecturală. În construcțiile secolului al XVI-lea, zidurile capătă masivitatea celor ale edificiilor antice romane și sînt ca și ele frecvent străpunse de arcade decorate cu pilaștri sau coloane angajate [8]. Preluarea vocabularului decorativ al Romei antice este constant urmărită.

Seculare sau eclezIastice, cele mai celebre monumente ale vremii sînt comandate de personalități din înalta ierarhie a societății, de comunități religioase și în special de Vatican. Palatele și bisericile sînt programele de arhitectură cele mai semnificative pentru etapa stilistică.

De dimensiuni mari, palatele rezidențiale, simetric compuse, sînt (ca și în secolul XV-lea) dispuse în jurul curții interioare (fig. 54). Ordonanța suprapusă în forma tipică antichității clasice romane — cu arcadele ca elemente portante — apare curent în fațadele din curte (fig. 47, 55). Masivitatea volumului construit, dominanta plinului de zidărie, în raport cu golurile din fațadele exterioare (fig. 54), se înscriu în trăsăturile generale ale Renașterii la apogeu.

În făurirea bisericilor este împlinită năzuința creării construcției de tip perfect central, acoperită cu o cupolă. Gîndirea arhitecturală a secolului al XVI-lea italian este regăsită în relația dintre corpul bisericii și cupolă (fig. 48, a, 53).

Redobîndindu-și prestigiul de Cetate Eternă, Roma polarizează activitatea marilor maeștri ai vremii, devenind centrul cultural al Renașterii la apogeu. Arhitectura capătă un caracter universal, care se va propaga în întreaga Europă. Diversitatea specificului regional este mult atenuată în această perioadă. Artiștii de geniu ai secolului XVI-lea realizează opere de arhitectură ce au intrat în fondul cultural mondial.

Leonardo Da Vinci (1452—1519) — tipică figură de „om universal" — a influențat evoluția arhitecturii, deși nu a lăsat nici o operă construită. Schițele și studiile sale au fost puncte de plecare materializate în celebre construcții ale Renașterii (fig. 52). Printre ele, amintim studiile de construcții centrale de tip milanez, studiile pentru scara în elice cu două rampe etc.

Donato Bramante (1444—1514) — primul mare arhitect al Renașterii la apogeu, remarcabil creator al epocii — a avut contact cu intensa

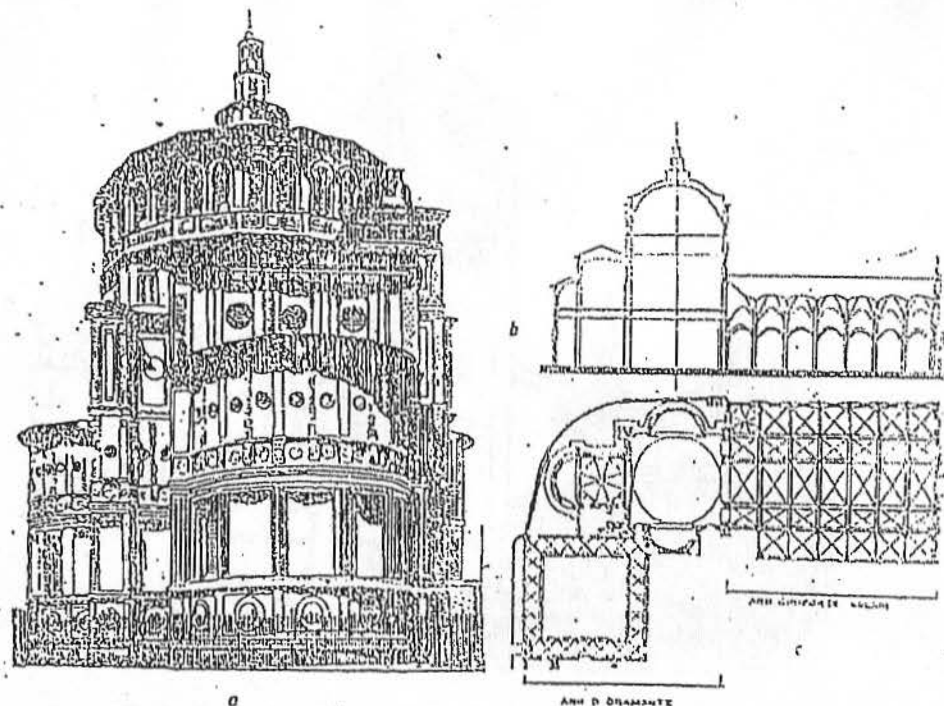


Fig. 42. Milano — Biserica Santa Maria delle Grazie (1492—1497):
a — vedere dinspre est; b — secțiune longitudinală; c — plan
arhitect Donato Bramante.

În perioada milaneză a activității sale, Bramante construiește partea de est a bisericii, începută în stil gotic. La cor și sacristie, artistul adoptă soluția spațială de tip central.

În plastica arhitecturală, Bramante păstrează caractere ale arhitecturii lombarde din perioada timpurie a Renașterii.

activitate constructivă de la Urbino. Datorează probabil lui Francesco di Giorgio Martini interesul pentru desenul perspectiv și aplicarea sa în arhitectură. Pictează decorații perspective pentru fațade și desenează modele de perspective pentru pictori [22]. În problema edificiilor de tip central, a fost desigur influențat de studiile milaneze ale lui Filarete și Leonardo. În perioada de lucru la Milano (bisericile Santa Maria delle Grazie și Santa Maria presso San Satiro, fig. 42, 43, 44), Bramante aplică teoria desenului perspectiv și se preocupă de soluționarea planului de tip central.

Deși expresie a Renașterii la apogeu, construcțiile realizate la Milano de Bramante păstrează specificul lombard și ceva din spontaneitatea Renașterii timpurii, fapt care nu face decît să dovedească discernămîntul și talentul marelui arhitect, să ridice la maximă calitate operele sale arhitecturale din perioada de început.

În timpul activității la Roma — după 1500 — opera sa diferă complet de cea realizată în perioada milaneză. Creațiile romane ale lui Bramante sînt impregnate de gravitatea, de maiestuozitatea solemnă a antichității și vor da caracterul întregii arhitecturi a Renașterii la apogeu, artă de sinteză ce caută să pătrundă însuși sensul celei antice.

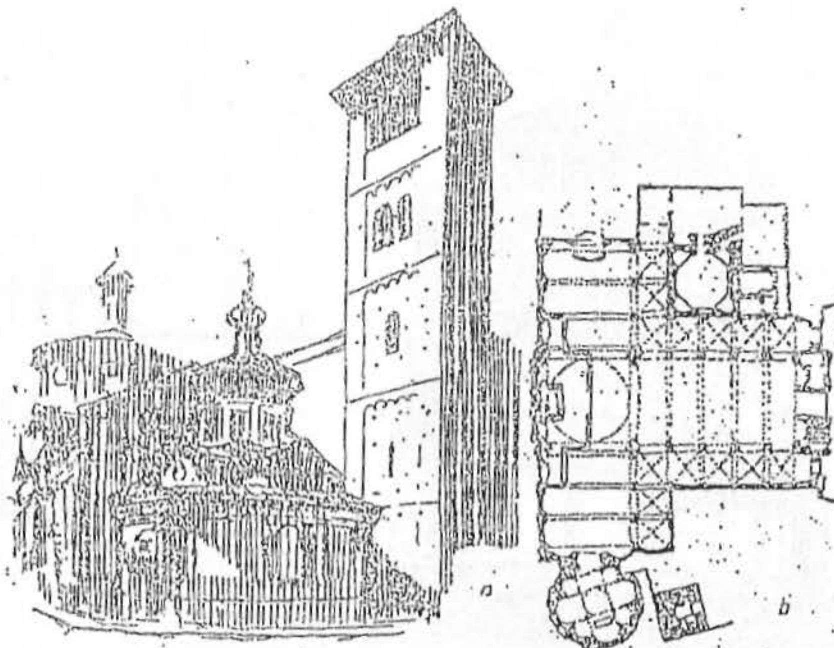


Fig. 43. Milano — Biserica Santa Maria presso San Satiro (1482):
a — vedere; b — plan
arhitect Donato Bramante, 1444—1514.

Refacerea bisericii Santa Maria presso San Satiro este prima comandă importantă pe care o primește Bramante, ca arhitect. Aportul său constă în reconstituirea edificiului pe un plan în formă de cruce latină. În spațiul de intersecție dintre navă și transept, ridică o cupolă pe tambur [22]. Construcția sacristiilor este prilej de a găsi soluții pentru spațiul de tip central, preocupare de bază a arhitecților vremii.

Bramante aduce o însemnată inovație prin tratarea în falsă perspectivă („trompe-l'oeil") a zonei altarului — în scopul de a crea senzația de adîncime a corului, care din cauza prezenței unei străzi din partea de est a bisericii nu putea fi realizat.

Palatul cardinalului Riario (fig. 45), transformat în sediu al cancelariei papale, este prima construcție romană din Renaștere, care a depășit în importanță cadrul local. În plastica de fațadă, se regăsește la etaje tratarea cu pilaștri angajați — ce amintește de tipul inițiat de Alberti la Palatul Rucellai, în Renașterea timpurie la Florența. În construcția romană, ritmul obținut este diferit de cel de la palatul florentin, se depărtează de traveea ritmică regulată (din soluția lui Alberti) și nu mai constituie o ordonanță suprapusă în viziunea originară. La palatul Cancellaria, fiecare nivel are o expresie arhitecturală proprie [8]. În curtea interioară este reluată formula cunoscută la palatul de la Urbino, construit tot în Renașterea timpurie. Monumentul roman exprimă momentul de tranziție dintre faza timpurie și cea de apogeu a Renașterii.

Dintre construcțiile executate sau proiectate la Roma sînt de remarcat: curtea mănăstirii Santa Maria della Pace (fig. 46) și capela mănăstirii San Pietro in Montorio (Tempietto, fig. 47, 48), mic monument de plan circular cu caracter plastic sculptural, căruia artistul reușește să-i dea în ciuda dimensiunilor, o deosebită monumentalitate. În proiectarea micii capele de la San Pietro in Montorio, Bramante își pune o pură problemă de compoziție și nu una de construcție. Clădirea de plan perfect central este realizată prin îmbinarea a două volume cilindrice de grosime și înălțime diferite care par introduse unul într-altul. Capela mai înaltă și acoperită cu o cupolă sferică este înconjurată de peripterul doric roman constituit de cilindrul de diametru mai mare [8]. Execuția monumentului are

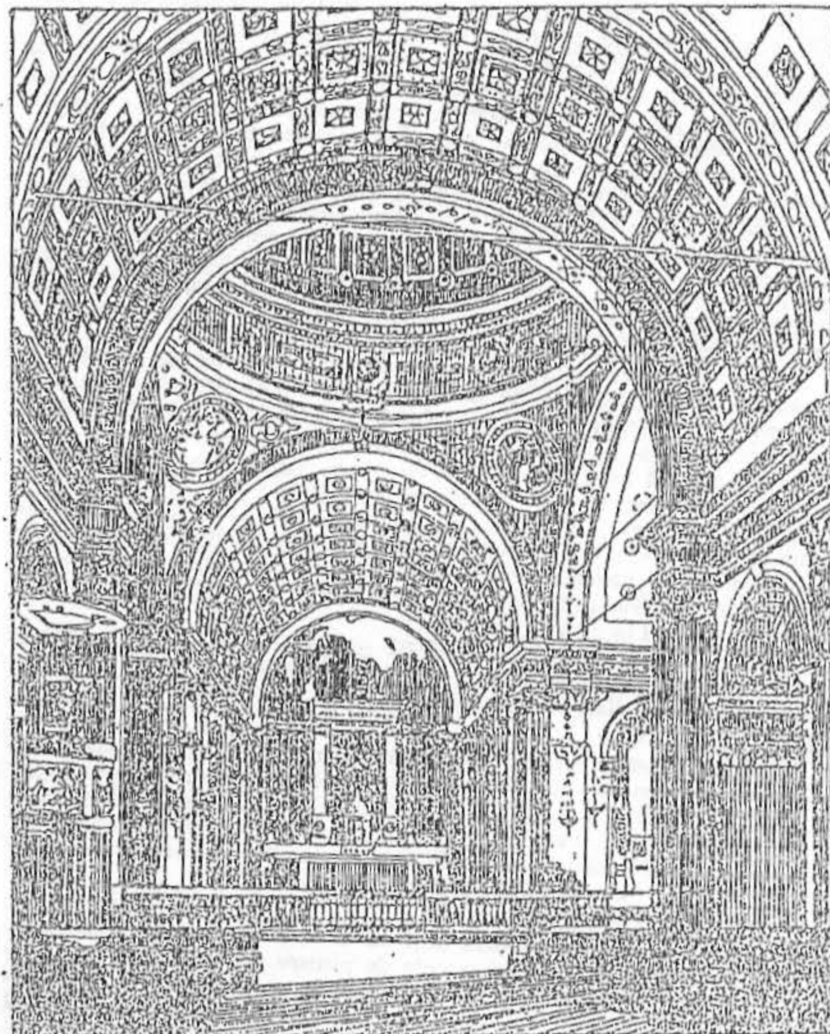
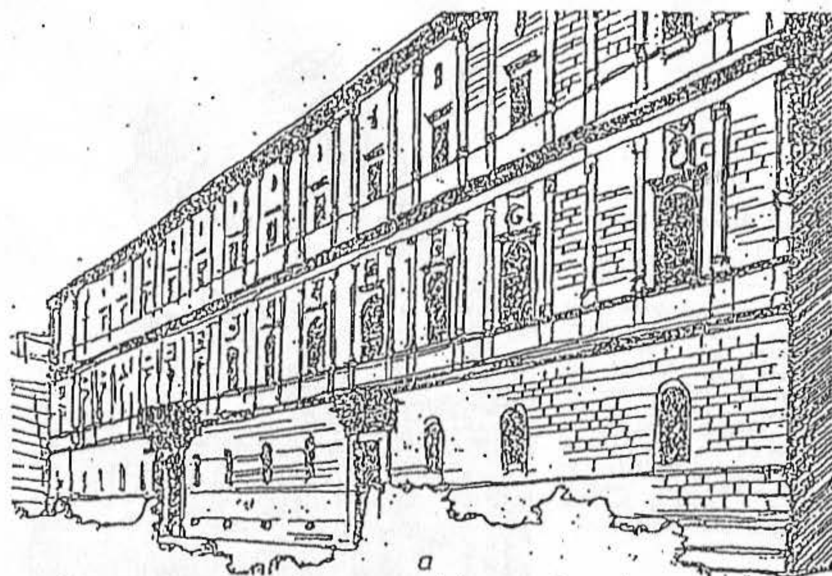


Fig. 44. Milano — Biserica Santa Maria presso San Satiro (interior — perspectivă falsă către cor), 1482, arhitect Donato Bramante, 1444—1514.



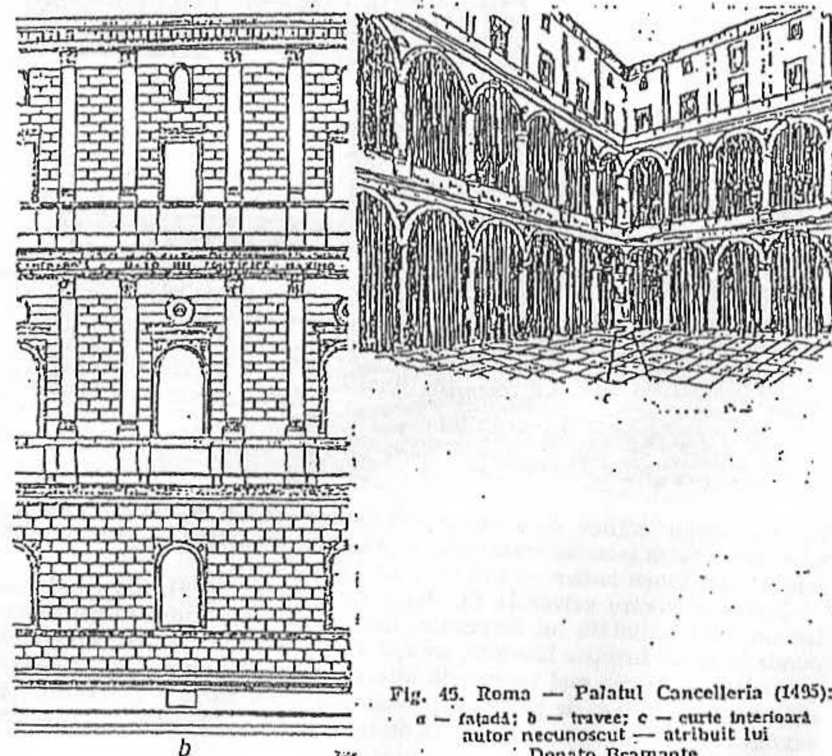
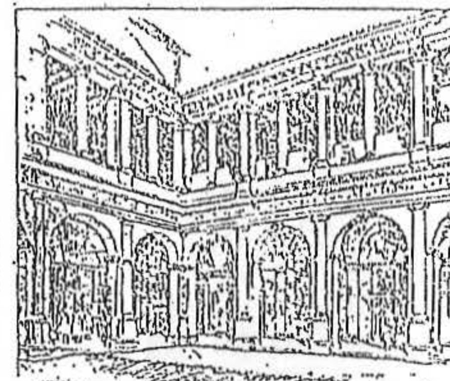


Fig. 45. Roma — Palatul Cancelleria (1495):
a — fațadă; b — travee; c — curte interioară
autor necunoscut — atribuit lui
Donato Bramante.

Fig. 46. Roma — Mănăstirea Santa Maria della Pace (curtea interioară), 1500—1504 arhitect Donato Bramante.

Curtea interioară a mănăstirii Santa Maria della Pace este una dintre primele lucrări romane ale lui Bramante. El reia schema compozițională a curților de la palatul din Urbino și de la palatul Cancelleria de la Roma.

Semnificativ pentru evoluția carierei sale este că în această curte introduce, pentru prima oară, motive direct preluate din arhitectura antică. Ele apar la porticul de la parter, realizat cu arcade portante și coloane angajate. La porticul de la etaj utilizează ordinul arhitravat și, prin plasarea unor coloane cu rol decorativ în axele traveelor, dă un caracter pitoresc ansamblului.



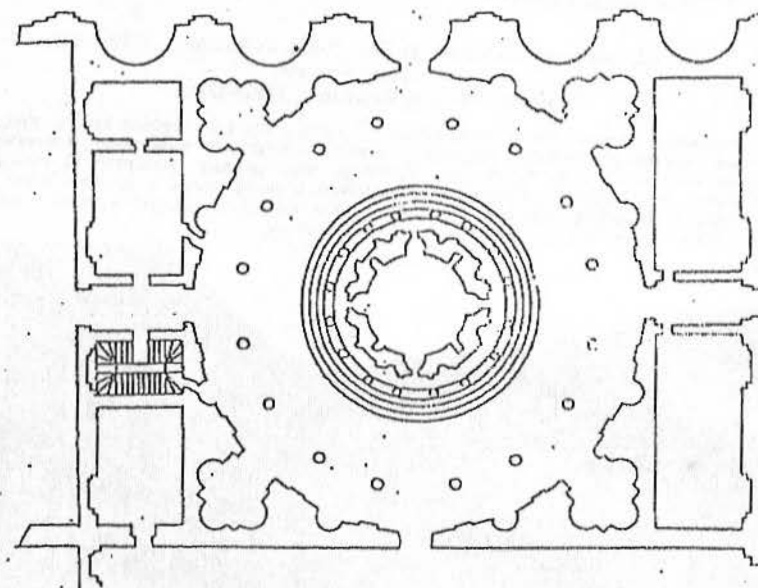


Fig. 47. Roma — Tempietto di San Pietro in Montorio propunerea lui Bramante pentru curtea capelei.

răsunet la Vatican și Bramante este angajat prim arhitect al Sfîntului Scaun, principal obiectiv al activității sale fiind reconstruirea catedralei Sf. Petru.

Bramante realizează, între timp, ansamblul de curți al Vaticanului (curțile San Damasso și Belvedere cu Esedra Pinului, fig. 49, 50), iar, în palat, scara în spirală cu rampă fără trepte și ordonanță suprapusă.



a b

Fig. 48. Roma — Tempietto di San Pietro in Montorio, 1502—1510:
a — vedere; b — plan
arhitect Donato Bramante, 1444—1514.

Ambianța romană transformă stilul lui Bramante, care devine mai auster, respectînd riguros preceptele compoziției clasice. Acest mic monument, amplasat în incinta mînăstirii San Pietro in Montorio, este primul exemplar al apogeului Renașterii, al Renașterii clasice. El reprezintă o nouă etapă a preocupărilor constructive și teoretice ale lui Bramante, care adoptă o soluție perfect centrală, interpretînd, în esența lor, formele arhitecturii antice.

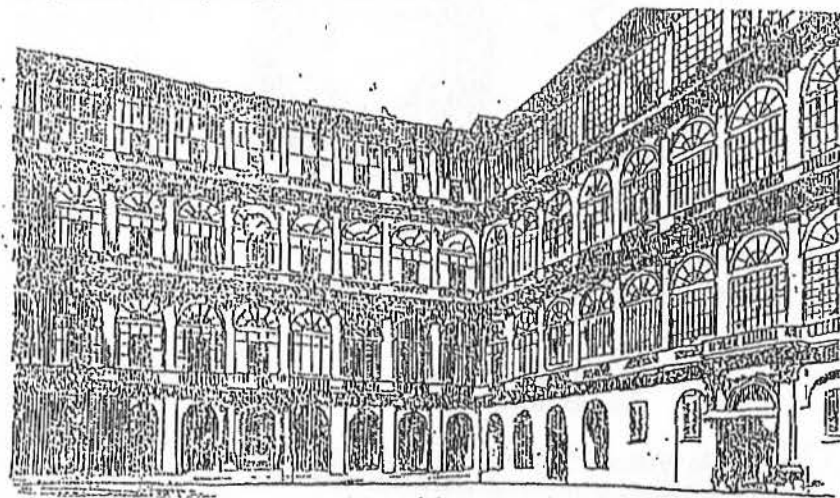


Fig. 49. Roma — Palatul Vaticanului — Curtea San Damasso
arhitect Donato Bramante.

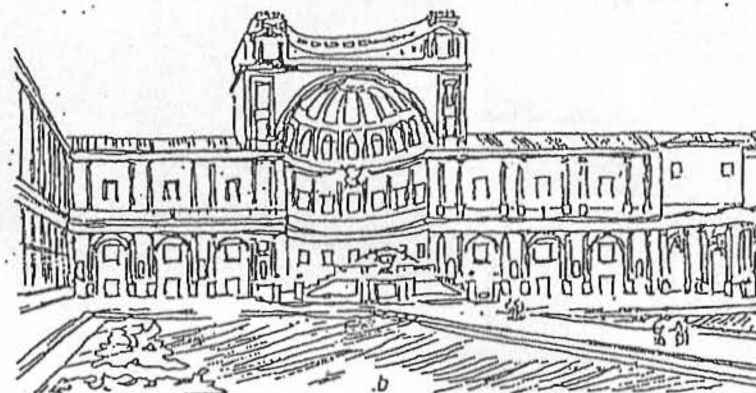
În compoziția curții San Damasso, Bramante utilizează ordonanța suprapusă de tip antic roman, unul din motivele preferate ale arhitecturii Renașterii la apogeu.

Fig. 50. Roma — Palatul Vatican — Curtea Belvedere, 1503:
a — Esedra Pinului; b — vederea curții cu Esedra Pinului
arhitect Donato Bramante.

Operă de maturitate a lui Bramante, Curtea Belvedere, compoziție vastă, plină de grandoare, leagă Palatul Vaticanului de vila Belvedere. Arhitectul rezolvă în mod fericit o dificilă problemă de diferențe de nivel și de unificare a imaginii spațiului exterior. Arhitectura lungilor galerii și a Esedrei Pinului, reia motive antice romane.



a



b

În toate aceste edificii de o impozantă monumentalitate, simțul volumetriei, grandoarea maselor construite, sobrietatea decorației — preluate din arhitectura Romei antice — sînt magistral exprimate.

Proiectul pentru catedrala Sf. Petru din Roma (fig. 51, 53) constituie încununarea activității lui Bramante. Independent de faptul că nu corespunde integral funcției liturgice, soluția de tip central, perfect simetrică, este adoptată la cea mai însemnată biserică a lumii catolice. Această poziție exprimă dorința de păstrare a idealurilor umaniste ale Renașterii și dezvoltă gîndirea despre construcția de tip central (Brunelleschi, Filarete, Leonardo).

... de seamă ... palatul Farnese (fig. 54, 55), edificiu ... monumentalitate, în care interpretează creator arhitectura romană (Teatrul lui Marcellus), întrunind toate caracterele clasice ale Renașterii la apogeu. Deși exemplu tipic al apogeului Renașterii, palatul Farnese anunță prin accentuarea relației dintre spațiul exterior și curtea interioară — toate cele patru vestibule de intrare sînt puse în evidență ca plastică și spațialitate — următoarea etapă a Renașterii, Manierismul.

Marele pictor *Rafael Sanzio* (1483—1520) este considerat unul dintre cei mai de seamă exponenți ai clasicismului Renașterii la apogeu. Interpretînd direct de la surse arhitectura antică a Romei imperiale,

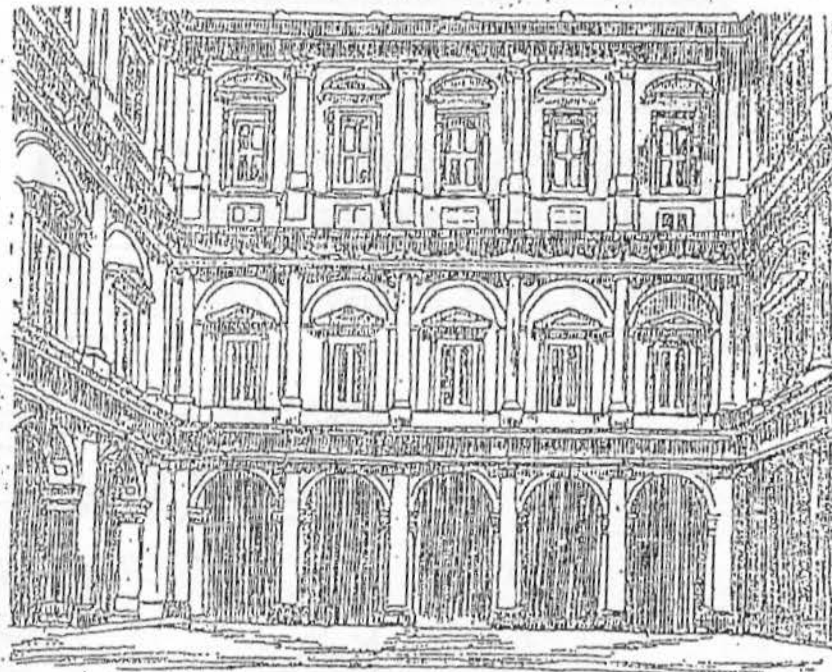


Fig. 55. Roma — Palatul Farnese (curtea interioară).

Cel mai monumental palat al Renașterii romane — compoziție vastă — exprimă o vădită preocupare pentru ordine și simetrie. Parțial arhitectural păstrează închiderea perimetrală în jurul curții interioare, tipică pentru palatele florentine din Renașterea timpurie. Curtea de plan pătrat compusă pe trei registre suprapuse reia tradiția lui Bramante. Plastica arhitecturală este conformă normelor romane (teatrul lui Marcellus, Colosseul).

Ferestrele din fațadă sînt de tip edicul, cu colonițe pe care reazemă frontoanele și creează imaginea unui mic templu. Atît în fațadă, cît și în curte, apar la ferestre frontoane curbe, care vor fi frecvent întîlnite în viitor.

Palatul este completat de Michelangelo prin intervenții la fațadă și la etajele curții interioare.

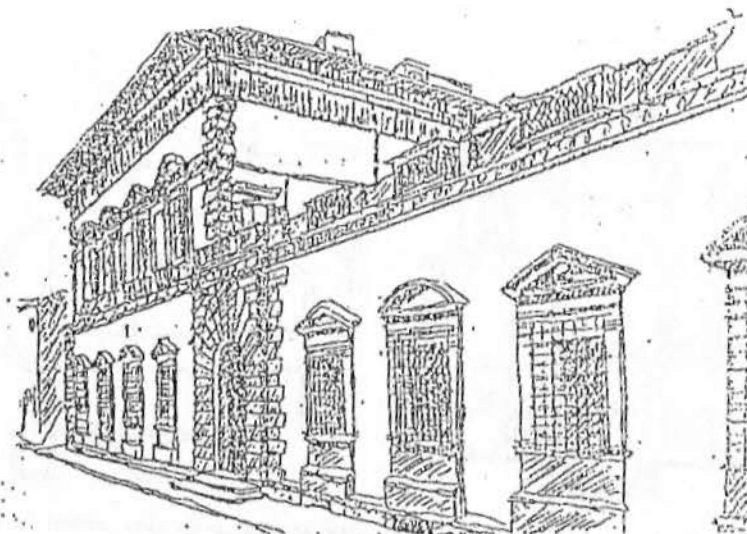


Fig. 56. Florența — Palatul Pandolfini, 1520—1527 (vedere) arhitect Rafael Sanzio.

inovează într-o manieră liberă și personală, inspirat fiind de formele romane. El se îndreaptă astfel, în mod indirect, spre curentul manierist.

Stabilit la Roma în 1508, este numit în 1515 de Vatican, superintendent al antichităților romane, a căror relevare și restaurare o propune. Contactul nemijlocit cu vestigiile romane a influențat opera sa arhitecturală. El desenează proiectele pentru palatul Pandolfini la Florența (fig. 56) și Villa Madama la Roma (fig. 57), inspirată de cercetările sale arheologice [8]. Interpretînd decorația antică în stuc, proiectează la Villa Madama pictura *grotescă*, denumită astfel după sursa de inspirație — ruinele îngropate (în grote) ale „Casei de Aur" (Domus Aurea) a lui Nero. Zona ruinelor, denumită de localnici „grote", dă numele decorației renascentiste. Proiectul pentru palatul Vidoni — Caffarelli din Roma (fig. 58), este, fără certitudine, atribuit lui Rafael.

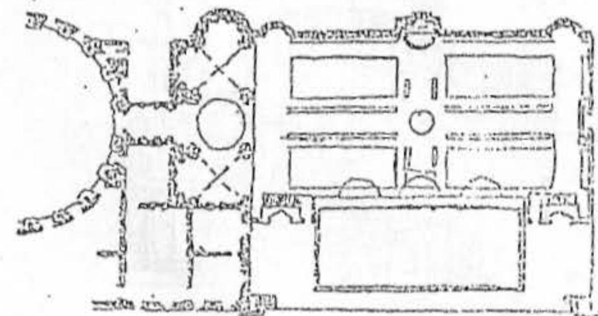


Fig. 57. Roma — Vila Madama (1516) arhitect Rafael Sanzio.

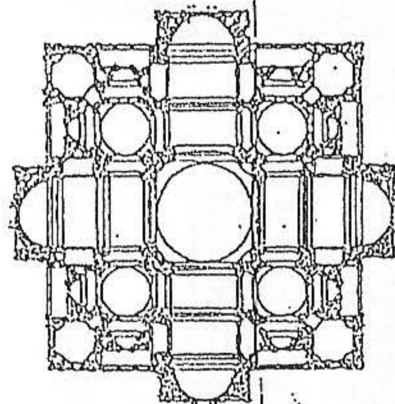


Fig. 51. Roma — Proiect pentru catedrala Sf. Petru arhitect Donato Bramante.

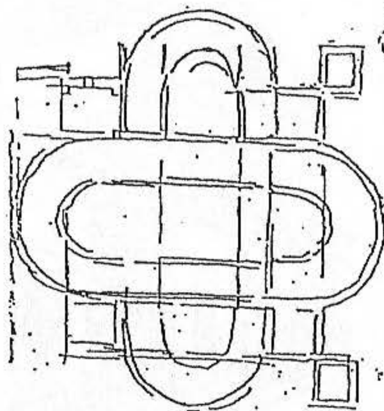


Fig. 52. Studiu de plan central de tip milanez arhitect Leonardo da Vinci.

În 1506, Bramante a fost însărcinat cu reconstrucția catedralei Sf. Petru. El adoptă soluția centrală în cruce greacă înscrisă, complet simetrică. Domul central semisferic urma să fie flancat de patru domuri mai mici, ridicate deasupra capelelor de colț — și ele în cruce greacă — și în exterior de patru turnuri.

Această dispoziție continuă tradiția milaneză și pe cea a lui Leonardo da Vinci.

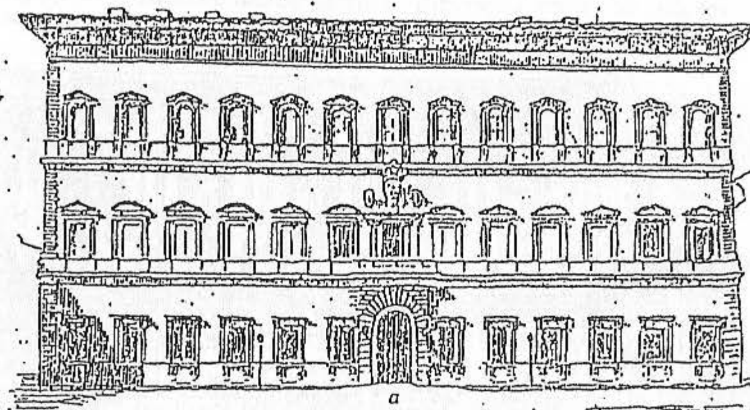
Masivele pile de zidărie, care urmau să suporte cupola sînt tratate sculptural, ajungîndu-se la forme prea fragile, care nu ar fi putut suporta imensa cupolă proiectată.



Fig. 53. Proiectul pentru fațada Catedralei Sf. Petru din Roma arhitect Donato Bramante.

Cupola, care acoperă spațiul central, este de dimensiunea celei a Pantheonului roman. În concepția lui Bramante, corpul bisericii și cel al cupolei urmau să fie două mase distincte, dar compacte, compuse într-o relație volumetrică statică (fig. 53) [6]. Îndrăzneala cu care sînt modelate masele gigantice ale pilelor și zidăriei conferă planului o perfectă îmbinare între grație, masivitate și rigoare geometrică.

Lucrările începute de Bramante la catedrala Sf. Petru sînt continuate de Rafael, Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo cel Tînăr. Proiectul este reluat, în spiritul originar, de Michelangelo, care desăvîrșește struc-



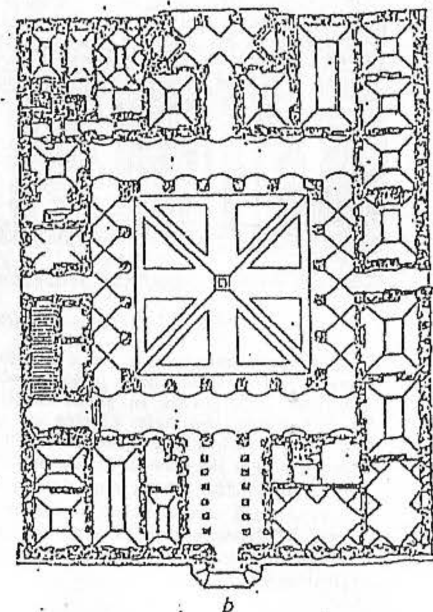


Fig. 54. Roma — Palatul Farnese (1530): a — fațadă; b — plan arhitect Antonio da Sangallo cel Tînăr, 1485—1546.

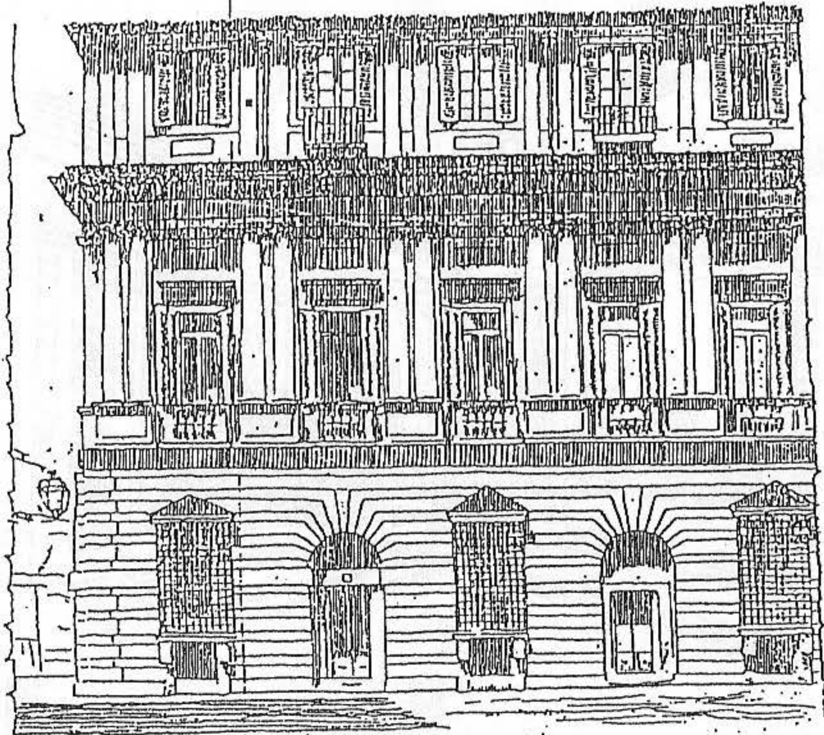


Fig. 58. Roma — Palatul Vidoni Caffarelli
autor necunoscut — atribuit lui Rafael Sanzio, 1483—1520.

La această construcție mult transformată, compoziția este încă echilibrată și armonioasă, deși se accentuează sensul grandoarei și al solemnității. Bosajul „in rustica" al parterului este menit să sublinieze orizontalitatea, iar coloanele duble, angajate (de la etaj) dau senzația unui relief mai puternic, neobișnuit pînă acum.

In principiu, scopul Renașterii — de întoarcere la sursă — adică la antichitatea romană — este atins în perioada de apogeu. Prin echilibrul static, solemnitatea și gravitatea ce caracterizează masa construită, prin plastica monumentală riguros concepută după reguli consacrate, arhitectura dă senzația de oarecare închistare. Spontaneitatea și pitorescul din perioada timpurie sînt înlocuite prin severitatea compoziției care exprimă faza clasică a stilului.

Consacrată cu denumirea de „arhitectură secolului al XVI-lea", Renașterea italiană la apogeu este o străfulgerare de scurtă durată — ea ocupă doar prima jumătate a secolului — și este dominată de personalitatea lui Bramante.

Capitala necontestată a Renașterii la apogeu este Roma, metropolă de unde vor iradia, pentru lung timp, influențe în arta și arhitectura țărilor de civilizație europeană.

RENAȘTEREA TÎRZIE ÎN ITALIA. MANIERISMUL
(cca 1520 — cca 1620)

În faza sa de sfîrșit, Renașterea se depărtează voit de echilibrul, grandoarea și gravitatea din perioada de apogeu. Se desprinde un nou curent — Manierismul — care va marca opera unora dintre arhitecții ce activează în secolul al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea.

Termenul este folosit pentru a defini arta și arhitectura italiană din perioada tîrzie a Renașterii (cca 1520 — cca 1620) și fazele de început ale Renașterii în celelalte țări europene.

Denumirea este preluată din scrierile lui Vasari și ale altor autori din secolele al XVI-lea și al XVII-lea și consacrată în critica de artă de la începutul secolului al XIX-lea. Termenul a avut mult timp o oarecare nuanță depreciativă pentru pictura din secolul al XVI-lea, ca operă a urmașilor marilor clasici, imitatori ai „manierei" acestora [8]. Cercetările recente pun în lumină reală sensurile multiple ale Manierismului și rolul pe care l-a avut în evoluția gîndirii arhitecturale și artistice.

Substratul artei manieriste se află în fenomenul economic și social al unei epoci în care apar primele manifestări ale capitalismului modern, în care principiile unității și armoniei umaniste sînt puse la îndoială [13].

Războaiele italiene, declanșate de regii Franței care pretindeau tronul regatului Neapolelui, apoi și pe cel al Milanului, au corespuns cu apogeul Renașterii. În prima parte a etapei și-au desfășurat activitatea: Bramante, Leonardo, Rafael, Michelangelo.

Manierismul apare exact înaintea devastării Romei (Sacco di Roma, 1527), în ultima fază a războaielor italiene, de către trupele protestante germane din slujba prea catolicului rege al Spaniei — Carol Quintul — fost împărat al Germaniei.

Acest tragic eveniment a constituit un alt factor de neliniște și tulburare în conștiința italiană. Roma se reface, cu strălucire, dar direcția de gîndire, concepția artistică, se vor schimba.

Manierismul se interferează și cu celelalte fenomene ale civilizației epocii: revoluția imaginii despre univers — determinată de teoria astronomică a lui Copernic, Reforma, Contrareforma, Machiavelismul [13].

Reforma și acțiunea de represiune care i-a urmat (reinstaurarea în forță a Inchiziției și apariția mișcării de amploare europeană care a fost Contrareforma) zdruncină poziția intelectualității umaniste din Italia. Odată cu lansarea propagandei militante catolice a Contrareformei, gîndirea umanistă este proscrisă în Italia.

Din punct de vedere psihologic și nu numai cultural, artiștii italieni sînt supuși unui sentiment de frustrare. Gloria și renumele Italiei, privit spre interiorul țării, prezintă începutul unui oarecare regres. Acest regres este numai aparent, deoarece geniul artiștilor care au lucrat în perioada tîrzie a Renașterii are răsunet european. De asemeni, mulți oameni politici sau de cultură italieni, care nu mai au permisiunea să-și dezvolte ideile în propria țară, emigrează către curțile europene, formînd acea armată de „fuoriusciti" (exilați), care continuă să propage cu pasiune cultura umanistă italiană [2, 3].

În acest fel, Italia rămîne focarul de unde Renașterea se răspîndește în Europa.

În arhitectură, Manierismul se manifestă prin reluarea formelor Renașterii clasice într-o nouă manieră, arhitecții fiind conștienți de faptul

că imită după reguli precise de compoziţie, statuate de tratate unanim acceptate. Este momentul în care apare îndoiala artiştilor în capacităţile lor de a-şi depăşi predecesorii şi în acelaşi timp dorinţa de a sparge tiparele devenite rigide. Arhitectura, ca şi arta manieristă, sînt puse în faţa dilemei tragice a artistului, de a rupe cu o tradiţie prestigioasă care încătuşează elanul creator ce se îndreaptă spre „noul" încă necunoscut. Manierismul reprezintă epoca de tranziţie între apogeul Renaşterii şi următoarele etape ale dezvoltării arhitecturii şi artelor: Barocul şi Clasicismul.

Arhitecţii perioadei manieriste şi-au permis nenumărate licenţe în căutările lor de ignorare deliberată, uneori ironică, a canoanelor clasice. Ei au reuşit să obţină o arhitectură rafinată, care exprimă încercarea disperată — dar prezentată sub un aspect elegant şi senin — de a crea noul prin interpretarea Renaşterii clasice şi a antichităţii. Libertatea marcată a compoziţiei arhitecturale, succesiunea generoasă a spaţiilor, preocuparea pentru legarea spaţiului construit cu cel exterior, amenajarea grădinilor în acest scop, reprezintă marile calităţi ale Manierismului. Ele anunţă evoluţia concepţiilor arhitecturale asupra spaţiului, a încadrării volumelor construite şi arhitecturii acestora în ambient.

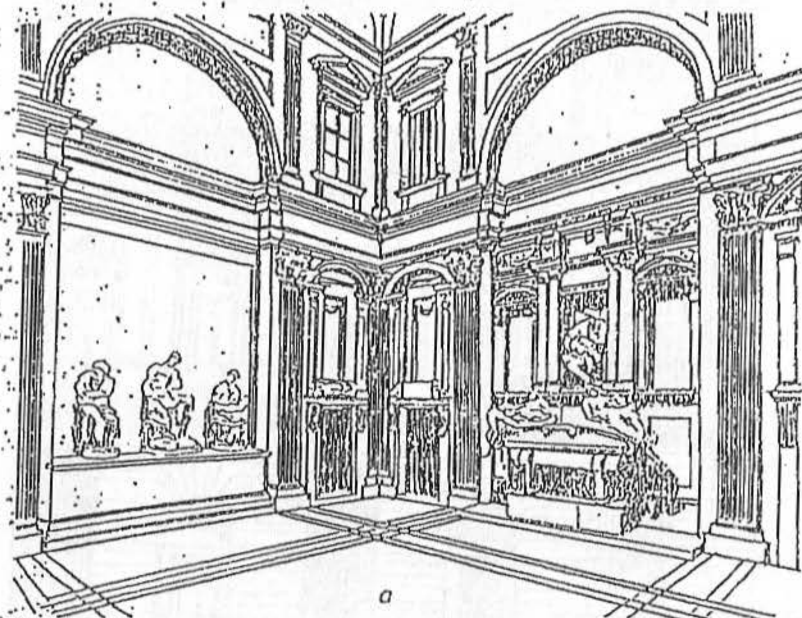
Sculptor, pictor, poet, *Michelangelo Buonarotti* (1475—1564) dedică arhitecturii o mare parte din prestigioasa sa activitate. Îşi începe cariera ca sculptor devenit imediat celebru prin operele sale de tinereţe realizate la Florenţa [22].

Michelangelo abordează arhitectura în spiritul celor trei direcţii ale vremii. Lucrează în stilul Renaşterii la apogeu, dar îşi manifestă preferinţele pentru Manierism şi Proto-Baroc. Tendinţele coincid cu caracterul său dinamic, cu complexele sale, cu acea forţă dramatică pe care o degajează personalitatea sa şi care sînt de fapt incompatibile cu creaţia Renaşterii la apogeu.

Prima sa importantă lucrare de arhitectură este amenajarea Capelei Medici (fig. 59) din bazilica San Lorenzo de la Florenţa, care face pandant Sacristiei Vechi a lui Brunelleschi (fig. 8, 10). Concepută ca memorial al Medicilor şi tratată ca un cadru pentru grupurile statuare pe care le-a amplasat în interior, capela respectă în ansamblu trăsăturile Sacristiei lui Brunelleschi, utilizînd însă forme manieriste şi purtînd deja amprenta stilului personal al lui Michelangelo.

Ilustrare perfectă a arhitecturii manieriste, este cealaltă construcţie comandată de familia Medici lui Michelangelo — Biblioteca Laurenţiană, compusă dintr-un vestibul (fig. 60) şi sala de lectură. În vestibulul de acces, îngust şi înalt, senzaţia de constrîngere este acuzată prin verticalitatea compoziţiei arhitecturale. Caracterul manierist este dat şi de tratarea voit stranie — neconformă cu normele clasice — a elementelor de arhitectură înseşi. Sala de lectură, relativ joasă şi lungă — mai senină ca aspect — se diferenţiază de vestibulul cu înălţime accentuată. Spaţialitatea încăperilor este complexă. Se simte intenţia artistului de a dirija mişcarea prin spaţiul astfel creat, de subliniere prin contrast a celor două încăperi. Specific gîndirii manieriste este efectul scontat — şi realizat — de absorbţie în spaţiul construit [8]. Senzaţia de surpriză denotă o căutată îndepărtare de armonie. Sala de lectură şi vestibulul de la Laurenţiana se completează într-o formulă de genială creativitate.

Michelangelo care lucrase la Roma ca sculptor şi pictor în perioada apogeului Renaşterii, părăseşte la sfîrşitul vieţii Florenţa pentru a se



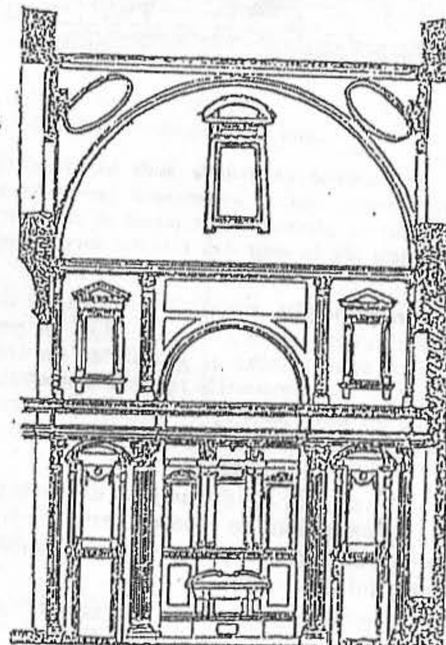


Fig. 59. Florenţa — Bazilica San Lorenzo — Capela Medici (1523) — Sacristia Nouă:
a — perspectivă interioară; b — vedere frontală în interior
arhitect Michelangelo Buonarotti.

Compoziţie îndrăzneaţă, capela funerară din bazilica San Lorenzo, este prima operă de arhitectură a lui Michelangelo. În decoraţia interioară, în care sculptura este încorporată ansamblului arhitectural, formele sînt ale Renaşterii la apogeu cu tendinţe manieriste. Michelangelo, respectă tradiţia florentină prin folosirea marmorei de două tipuri, obţinînd imaginea bicromă caracteristică şi sublinierea elementelor arhitecturale majore.

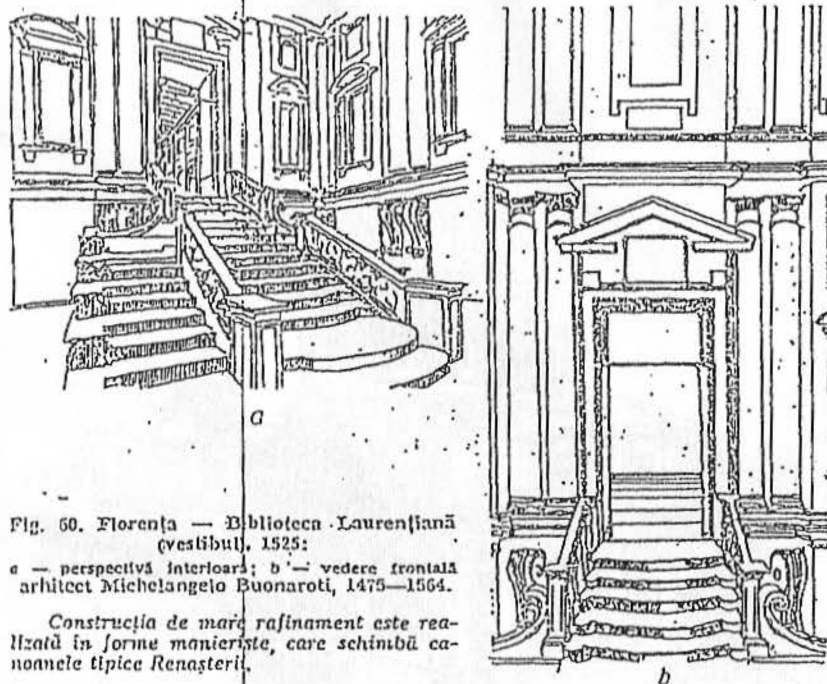


Fig. 60. Florența — Biblioteca Laurențiană (vestibul), 1525:
a — perspectivă interioară; b — vedere frontală
arhitect Michelangelo Buonaroti, 1475—1564.

Construcția de mare rafinament este realizată în forme manieriste, care schimbă canoanele tipice Renașterii.

stabili definitiv la Roma, unde este numit superintendent al construcțiilor pontificale.

Solicitat prima dată pentru o lucrare urbanistică, acceptă reamenajarea Pieței Capitoliului (fig. 61), care va deveni unul din renumitele ansambluri urbane ale Romei. Așezată pe venerabila colină Capitolină ce domină Forul antic, piața — de plan trapezoidal, cu un paviment rafinat conceput și în care, pentru prima oară în Renaștere, apare ovalul ca motiv principal al compoziției — este destinată amplasării anticei statui ecvestre a lui Marc Aureliu și desfășurării unor ceremonii în aer liber. Clădirile care străjuiesc piața pe trei laturi sînt: Palatul Senatorilor (în ax) — veche construcție a cărei fațadă este refăcută în perioada barocă, Palatul Conservatorilor și Muzeul Capitolin (pe laturile lungi), construcții pentru care Michelangelo concepe noi fațade. Accesul principal se face printr-o lungă scară monumentală, care debușează pe latura îngustă a pieței, rămasă degajată de construcții. Proiectele lui Michelangelo pentru Palatul Conservatorilor și Muzeul Capitolin utilizează ordinul colosal, piața avînd un caracter dinamic, de factură proto-barocă (construcțiile au fost terminate de generația următoare de arhitecți, în stil Baroc) [22].

Desemnat pentru a completa Palatul Farnese (fig. 54, 55) — opera lui Antonio da Sangallo — Michelangelo construiește în spirit proto-baroc, căruia i se alătură unele tendințe manieriste, portalul de intrare și ultimul nivel al curții interioare.

Cea mai importantă lucrare romană a sa este Catedrala Sf. Petru (fig. 62, 63). Aici el reia lucrările, păstrînd principiile clădirii de tip central ale lui Bramante (fig. 51) și este probabil influențat și de soluțiile

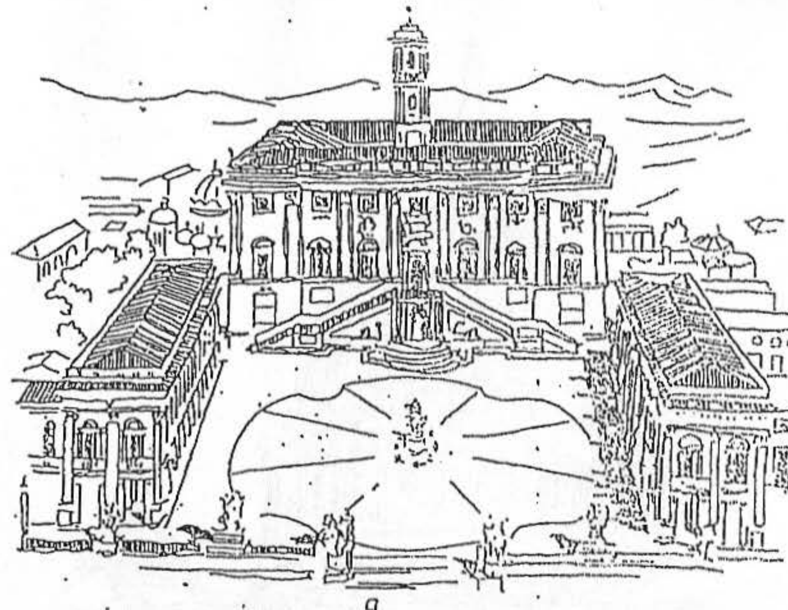
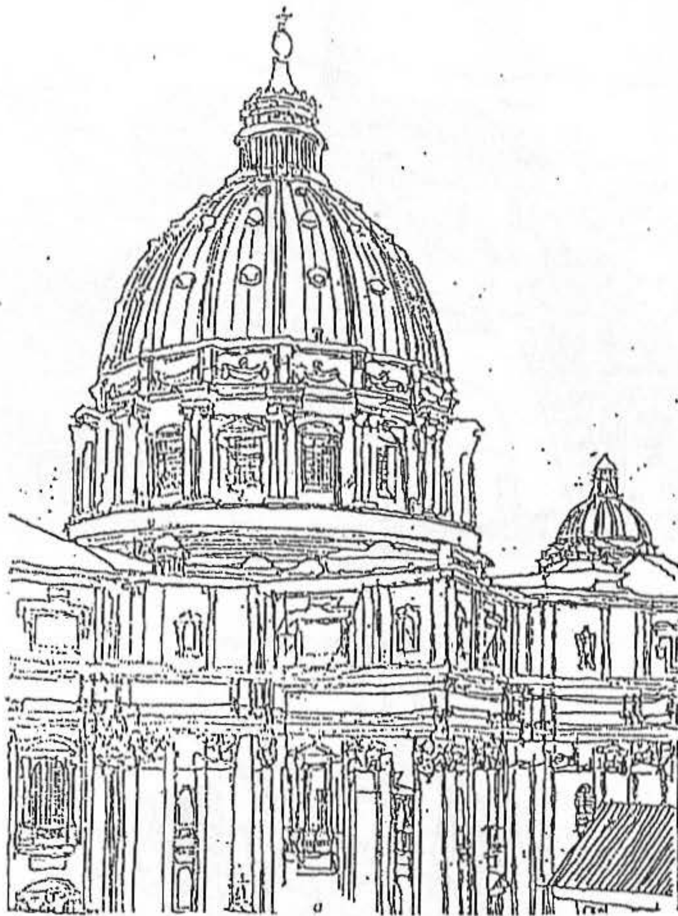


Fig. 61. Roma — Piața Capitoliului (1547):
a — vedere de ansamblu; b — plan
arhitect Michelangelo Buonaroti.

Piața trapezoidală cu latura lungă spre fațada principală a fost concepută de Michelangelo și terminată în secolul al XVII-lea. Compoziția creează un spațiu urban reprezentativ, cu preocupări pentru simetrie și grandoare. Compunerea spațiului și plastica fațadelor, decorate cu ordin colosal, anunță formele viitoare ale arhitecturii baroce.



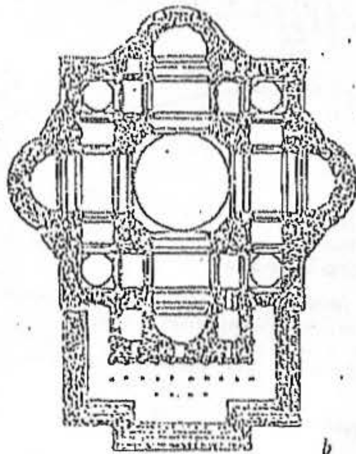


Fig. 62. Roma — Catedrala Sf. Petru (1547): a — perspectivă cupolă; b — plan arhitect Michelangelo Buonaroti, 1475—1564.

În concepția planului, Michelangelo păstrează ideea lui Bramante de construcție centrală — cruce greacă înscrisă — având însă compoziția pe volumul dominant al cupolei sprijinită pe pilaștri imenși. Cupola cu nervuri — de formă avîntată — amintind pe cea lui Brunelleschi de la Florența, se ridică peste un tambur înalt, ritmat de duble coloane cu rol de contraforți. Operă arhitecturală de cea mai mare însemnătate în activitatea lui Michelangelo, catedrala de la Sf. Petru marchează depășirea fazei Renașterii, imaginând în același timp Manierismul și Barocul. Cupola de la Sf. Petru va constitui un model pentru monumentele arhitecturii europene sau americane.

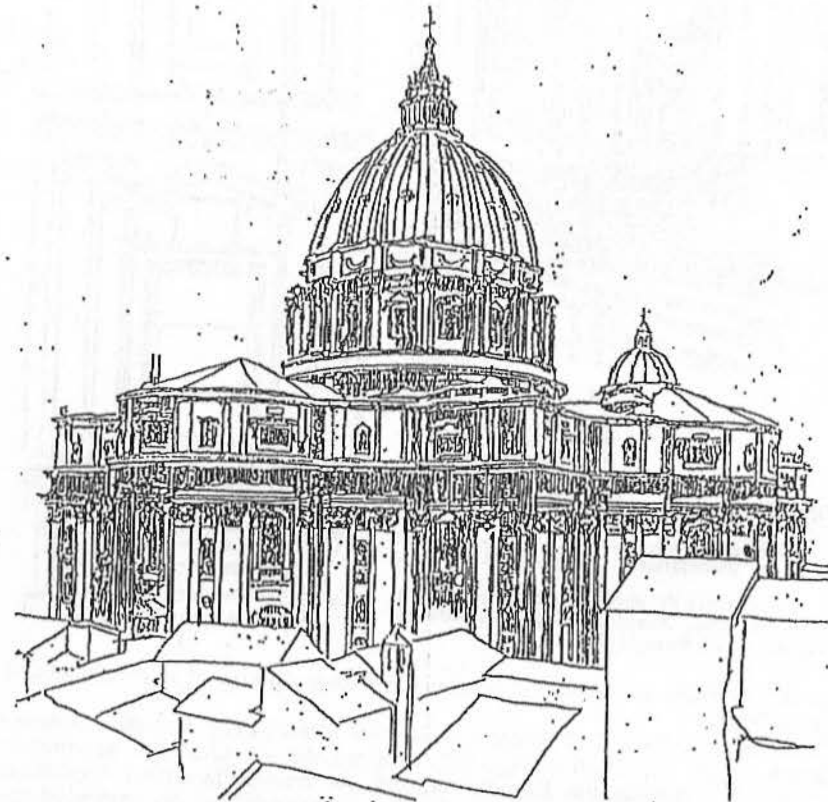


Fig. 63. Roma — Catedrala Sf. Petru (fațada estică).

de acest tip ale lui Leonardo da Vinci (fig. 64). Planul lui Michelangelo este mai închegat, cu elemente de suport mai masive; renunță la turnurile de colț de tip milanez (fig. 52), iar în tratarea compoziției, deși respectă schema lui Bramante, Michelangelo abandonează forma total centrală prin direcționarea spațiului către altar și marcarea intrării cu un portic cu fronton. Din proiectul lui Michelangelo pentru Sf. Petru se realizează, în timpul vieții artistului, absidele, iar cupola de imagine proto-barocă, prima variantă propusă de artist, este terminată în secolul al XVII-lea. Dinamismul construcției lui Michelangelo, modelarea plastică a volumului și accentul vertical pe care îl dă cupola sînt caractere ale arhitecturii proto-baroce. Sursa de inspirație pentru varianta de cupolă adoptată este în mod evident cupola lui Brunelleschi de la Florența [8]. Reiese, comparîndu-le, tangența care există între Gotic și Baroc, și care este datorată aceluiași elan vertical care conduce la crearea unei soluții urbanistice caracteristică și asemănătoare. Compoziția lui Michelangelo are însă și elemente manieriste de detaliu. Renascentistă în spirit bramantian este preluarea formulei de tip central, în care însă direcționarea spațiului înlătură principiul echilibrului total.

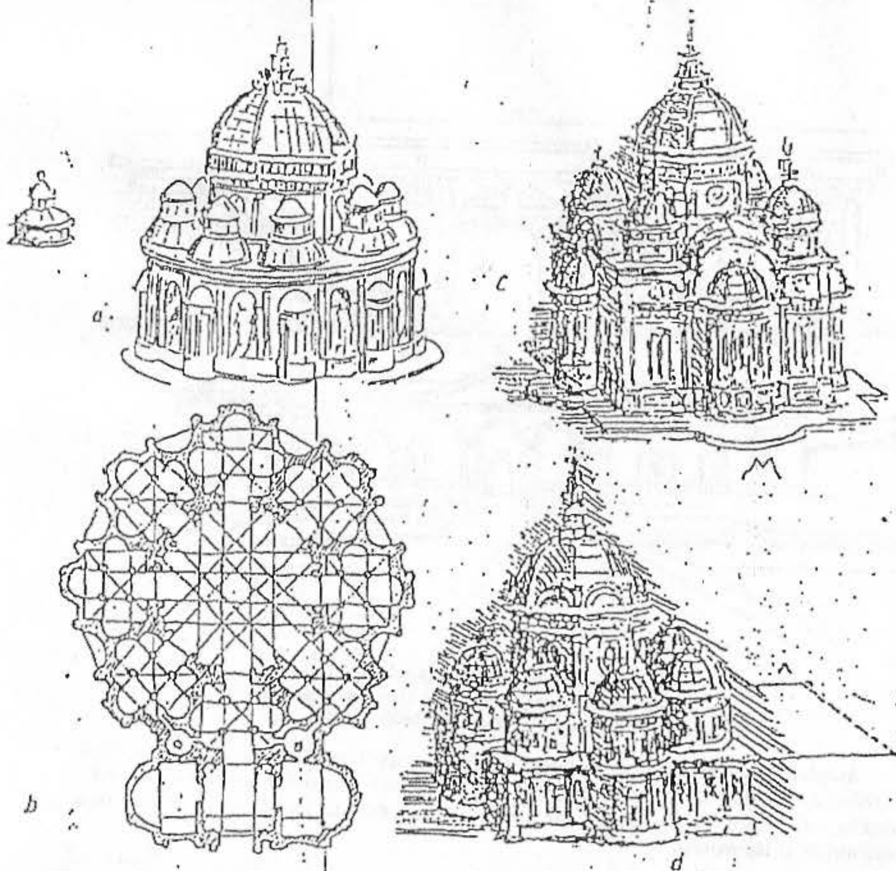


Fig. 64. Schițe pentru construcții de tip central (a, b, c, d)
Leonardo da Vinci, 1452—1519.

Soluționarea construcțiilor de tip central a fost una dintre cele mai însemnate preocupări ale artiștilor Renașterii, care considerau că acest tip de construcții se acordă cel mai bine cu noile concepții ale epocii.

Edificarea catedralei continuă, iar viziunea lui Michelangelo nu este în totalitate păstrată. Părțile din construcție realizate sau proiectate de el rămîn însă de o incomensurabilă valoare.

Sculptorul Michelangelo nu a fost din pasiune nici pictor, nici urbanist. El accepta și iubea însă arhitectura — i-a rămas toată viața credincios — pentru că o considera un mijloc de a modela plastic piatra [8].

Forța creatoare a lui Michelangelo revoluționează toate domeniile artei. El concepe arhitectura într-o creștere organică și în relație cu mișcarea omului.

Tenacitatea și seriozitatea cu care își privește munca sînt dovedite și de amănuntul că desenele predate de el pe șantier erau atît de perfect detaliate încît puteau fi puse direct în operă [8].

Arhitectura lui Michelangelo pare a căuta să se detașeze de regulile stricte, de solemnitatea statică a arhitecturii romane a începutului de secolul al XVI-lea, fie prin accentuarea barocizantă a caracterului dinamic

și exploziv, fie prin soluții plastice rafinate de tip manierist.

Sfîrșitul secolului al XVI-lea este, pentru Italia, momentul în care arhitecții simt nevoia de a se descătușa de rigorile Renașterii clasice pentru a inova liber, fără constrîngere și cu oarecare ironie în aluziile pe care le fac la arhitectura clasică. În această perioadă, își exercită cu onoare profesiunea o pleiadă de arhitecți, care reușesc să facă imense progrese, în special în domeniul spațialității în arhitectură și al unui căutat rafinament.

Baldassare Peruzzi (1481—1536), care se numără printre cei mai buni arhitecți ai Renașterii tîrzii la Roma, a rămas celebru prin construcția Palatului Massimi alle Collone (fig. 65), unul dintre primele și edificatoarele exemple de forme și spațiu arhitectural manieriste. La Palatul Massimi, canoanele clasice sînt total ignorate de arhitect. Porticul de intrare cu ordin toscan anunță, prin profunzimea sa, legătura vestibulelor și curților interioare cu spațiul exterior, dar pare a nu avea nici o legătură cu tratarea plastică a fațadei la etaje. Profunzimea porticului este în contrast cu fațada cu relief extrem de plat. Forma ancadramentelor ferestrelor de la etaje — de contur aproape pătrat — este caracteristică Manierismului. Eleganța rafinată a Palatului Massimi pare a fi făcută pentru gustul cunoscătorilor. Evidenta tendință a arhitectului de a dirija mișcarea prin spațiu, traversarea cu forme arhitecturale marcate a spațiului interior către exterior, exprimă calitatea esențială a arhitecturii manieriste [8].

Giulio Romano (1492—1546) — pictor și arhitect — principal colaborator al lui Rafael, pictează printre numeroasele sale capodopere și frescele „grotești" de la Villa Madama. Ca arhitect, a rămas cunoscut prin construcțiile realizate la Mantova (Palazzo del Tè și propria sa locuință, fig. 66, 67). Stilul său este personal și îmbină, prin tratarea manieristă, forța de expresie cu ironia. Se preocupă de relația dintre construcții și grădini. Datorită expresivității pe care o dă arhitecturii, este considerat un precursor al Expresionismului [22].

Pirro Ligorio (1500—1583) — arhitect, pictor și arheolog — a construit grădinile și Villa d'Este la Tivoli (fig. 68). Ansamblul — inspirat de ruinele antice ale Vilei lui Adrian din împrejurimi — va deveni, la rîndul său, un prim model pentru programul de palat cu parc din perioadele următoare.

Giacomo Barozzi da Vignola (1507—1573) — arhitect și teoretician — activează tot în ultima perioadă a Renașterii. Principal arhitect al Romei după moartea lui Michelangelo, Vignola rămîne cunoscut prin lucrările de la Vila Papei Iuliu din Roma (fig. 69), palatul de la Caprarola (început de Peruzzi, fig. 70), dar — în special — prin construirea bisericii principale a ordinului iezuit, Il Gesù din Roma (fig. 71, 72), terminată în Barocul timpuriu de Giacomo della Porta. Construcția romană a influentului ordin monastic al iezuiților exprimă și prima manifestare în arhitectură a ideilor Contrareformei, rolul Companiei „Il Gesù" fiind foarte important în lupta pentru cauza catolicismului. Construcția lui Vignola va constitui modelul pentru numeroase biserici iezuite ce se vor edifica în viitor. În compoziția sa, arhitectul îmbină două dintre aspectele Renașterii tîrzii: pe cel manierist și pe cel promotor al Barocului.

Giorgio Vasari (1511—1574) cunoscut ca pictor și scriitor, realizează ca principal autor o unică, dar importantă construcție — Palatul Uffizi la Florența (fig. 73). Monumentul are o deosebită însemnătate, pentru că

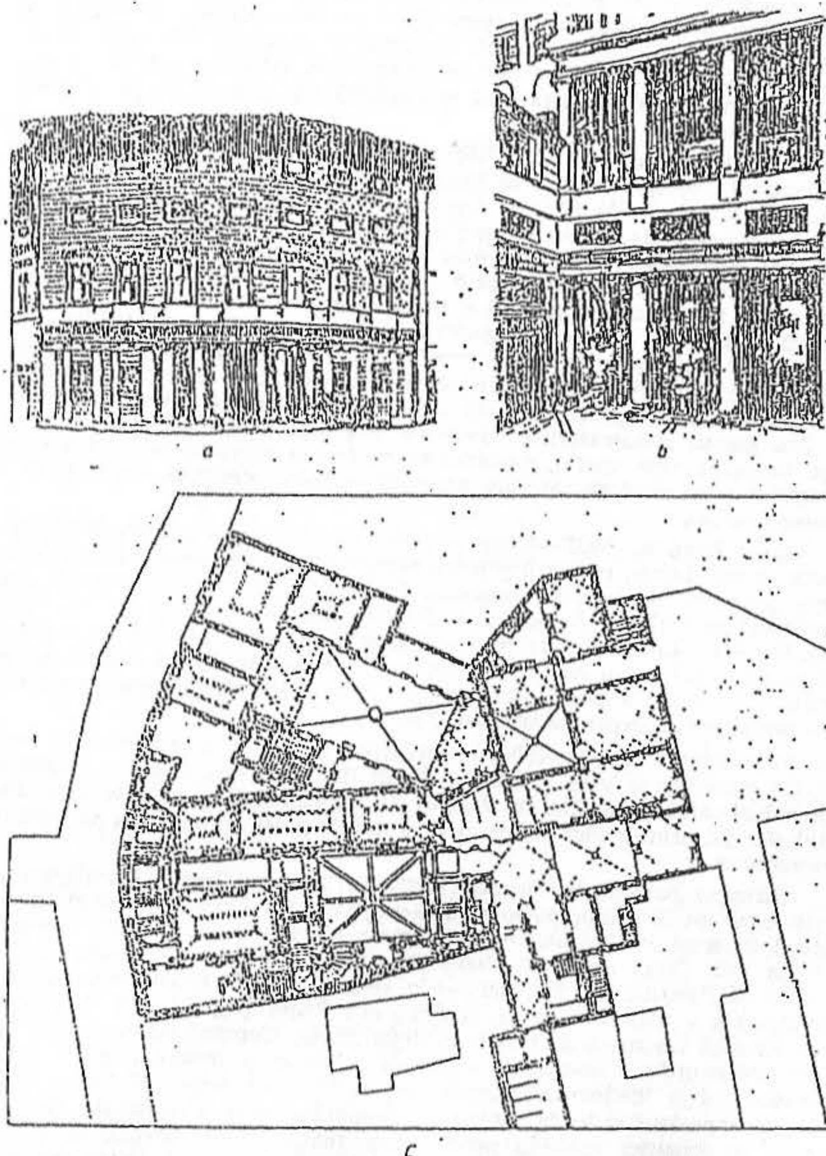


Fig. 65. Roma — Palatul Massimi alle Collone (1532):
a — fațadă; b — curte interioară; c — plan
arhitect Baltassare Peruzzi, 1481—1536.

Compoziția amplă rezolvă o dificilă problemă de încadrare într-o stradă curbă. Canoanele clasice sunt ignorate.

Construcția exprimă o eleganță rafinată, care marchează faza manieristă a arhitecturii.

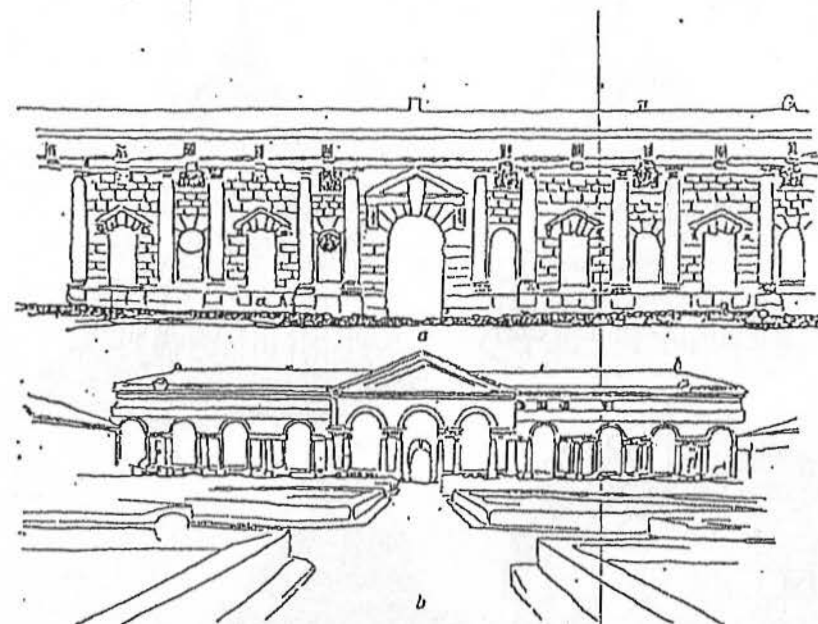


Fig. 66. Palazzo del Tè (1525—1535).
a — fațada spre grădină curte; b — fațada spre grădină
arhitect Giulio Romano, 1492—1546.

Amplul palat princiar se dezvoltă în jurul unei mari incinte dreptunghiulare. Îmbinarea liberă, în plastica fațadelor, a formelor grațioase cu unele robuste, rustice, varietatea elementelor arhitecturale, încadrează acest moment în faza manieristă a Renașterii.

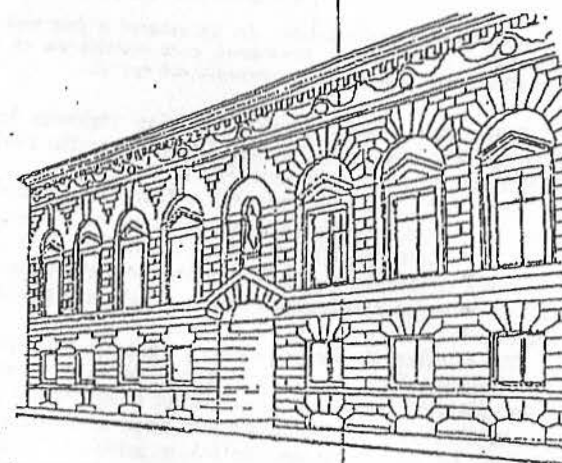


Fig. 67. Mantova — Locuința lui Giulio Romano
constructor Giulio Romano, 1544.

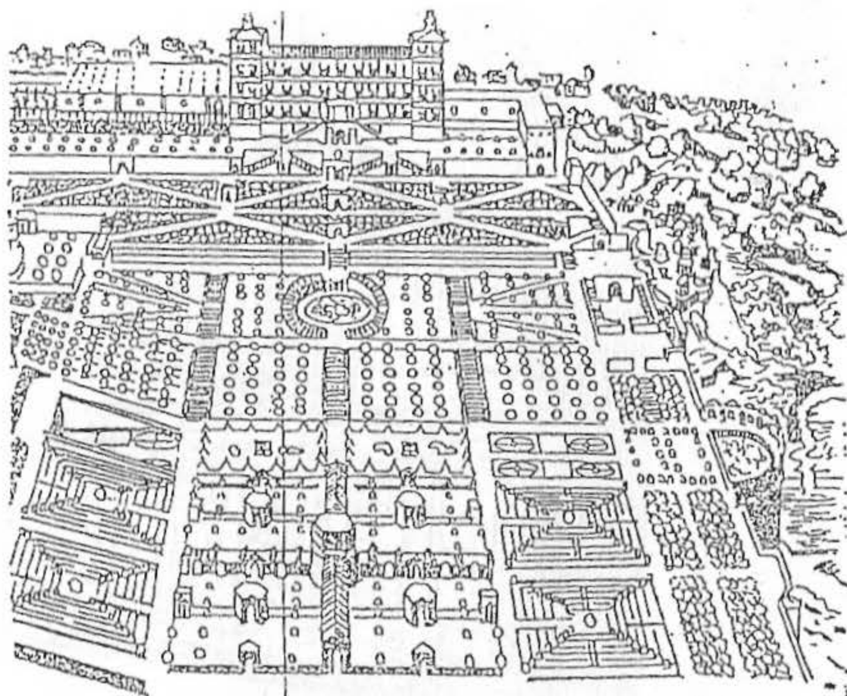


Fig. 68. Tivoli — Villa d'Este (vedere de ansamblu cu grădinile) arhitect și peisagist Pirro Ligorio, 1500—1583.

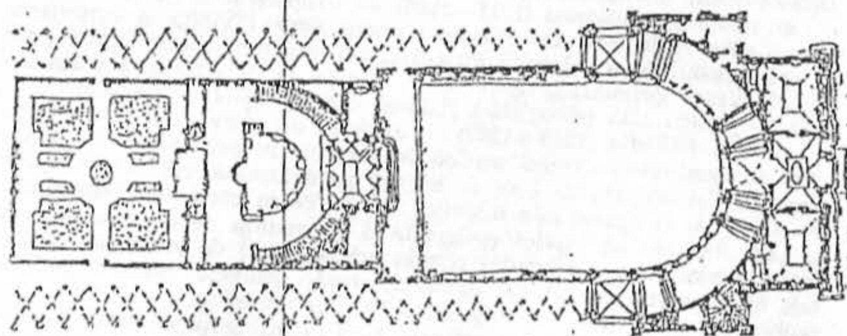
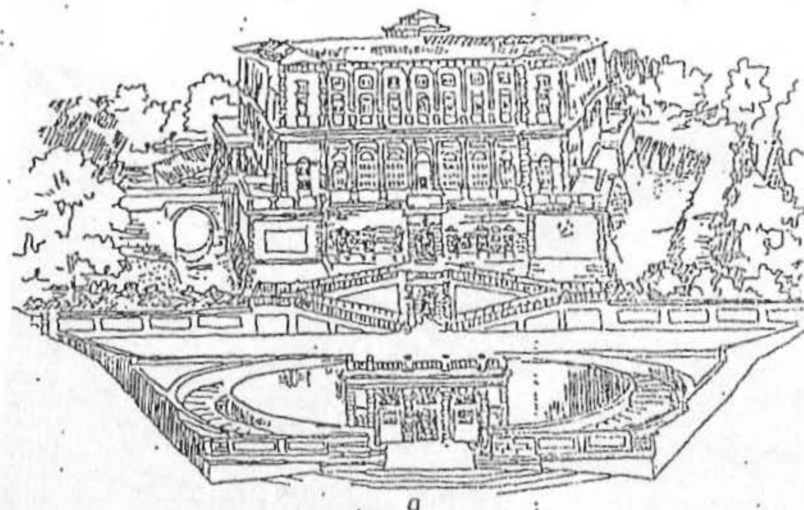
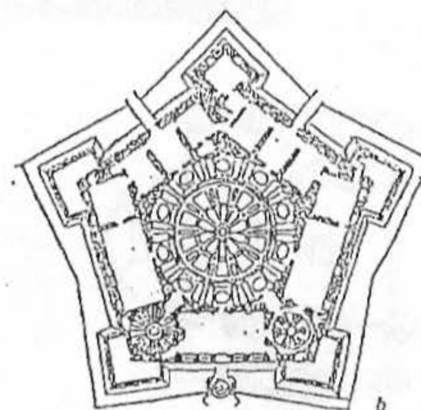


Fig. 69. Roma — Vila Papei Iuliu (plan). 1551 arhitect Giacomo Barozzi da Vignola.





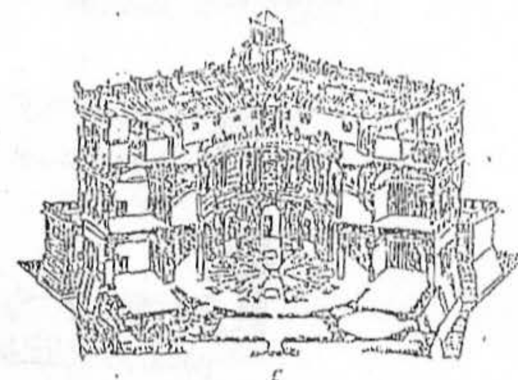
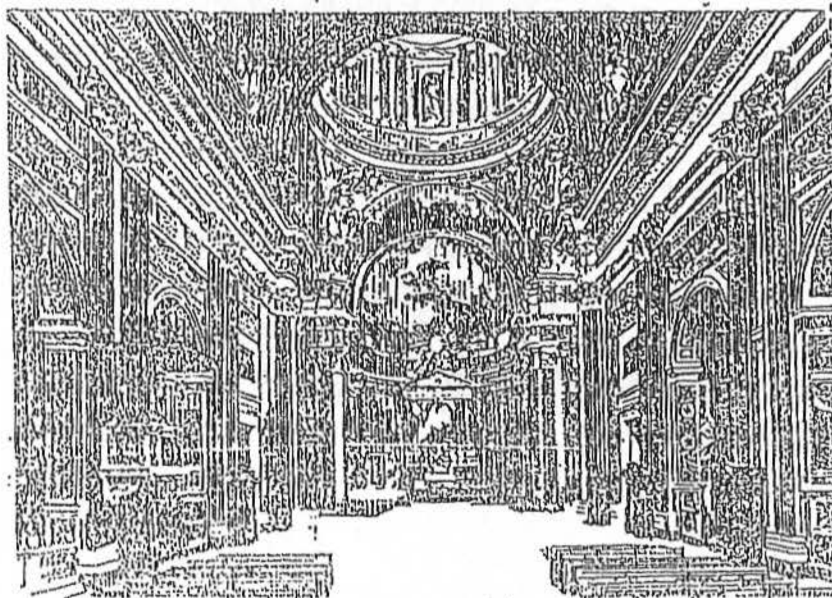


Fig. 70. Caprarola — Palatul Farnese (1547):
a — fațadă; b — plan; c — secțiune
arhitect Giacomo Barozzi Vignola, 1507—1573.

Vila somptuoasă este compusă după planul unei fortărețe medievale, care cuprinde în rezolvarea sa arhitecturală concepțiile artiștilor Renașterii despre „orașul" sau „cetatea ideală".



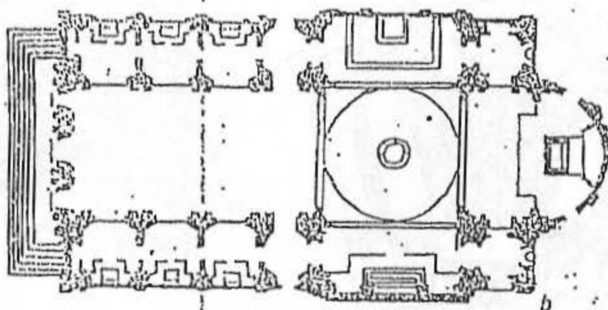
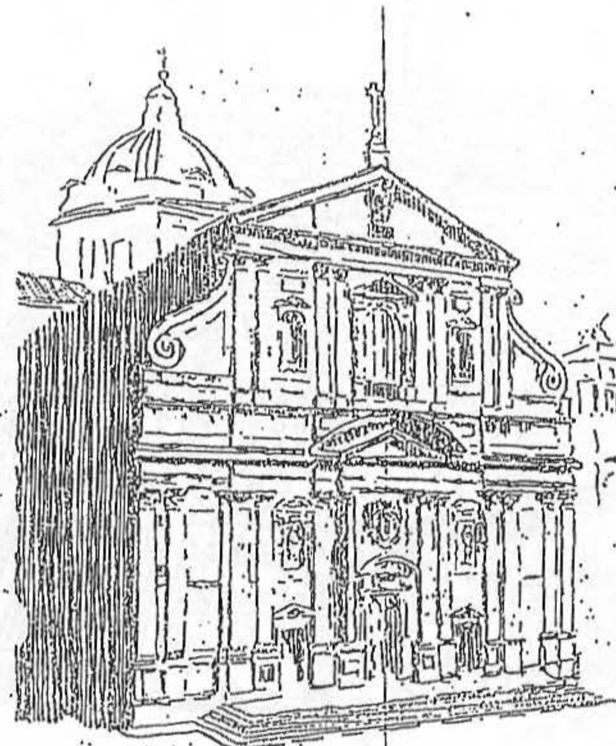


Fig. 71. Roma — Biserica il Gesù (1568—1584):
a — perspectivă interior; b — plan
arhitect Giacomo Barozzi Vignola, 1507—1573.

Construcția devenită model pentru bisericile iezuite din întreaga lume, reia în plan forma alungită și ideea lui Alberti de înlocuire a colateralelor cu capele. Nava de dimensiuni monumentale este acoperită cu o boltă în leagăn. Această boltă, precum și cornișa interioară continuă marchează direcția către cupolă și altar. Întreaga compoziție a spațiului interior este concepută pentru obținerea unor efecte speciale de lumină. Toate acestea sînt elemente care anunță arhitectura barocă.

De asemenea, compoziția plastică a fațadei — proiectată de Vignola, dar modificată de Giacomo della Porta (1541—1604) — este unul din primele exemple ale Barocului. Element caracteristic, preluat din arhitectura lui Alberti, este legătura prin volute dintre nava centrală și colaterale.

Fig. 72. Roma — Biserica Il Gesù (fațadă) arhitect Giacomo della Porta, 1541—1604.



ilustrează importante caractere ale arhitecturii manieriste. Construcția — de dimensiuni mari — destinată cancelariei municipalității, se dezvoltă în jurul unei curți lungi, devenită azi stradă. Spațiul curții era legat cu Piața Signoriei la unul din capete, iar cu strada în celălalt capăt prin logii suprapuse, care constituiau un ecran transparent ce unifica spațiul urban cu cel al curții. În prezent, se păstrează doar logia dinspre latura opusă pieței Signoriei. În tratarea fațadelor, Vasari introduce tipicele detalii manieriste [8].

Bartolomeo Ammanati (1511—1592) — sculptor și arhitect — se remarcă prin realizările din Florența: podul Santa Trinità și extinderea în spirit manierist a palatului Pitti (fig. 74) înspre grădinile Boboli (tratate în desen geometric), tipice — ca și cele de la Villa d'Este din Tivoli — pentru arta peisagistică italiană din perioada manieristă.

Andrea Palladio (1508—1580) — arhitect de mare talent, cu puternică personalitate — ocupă un loc de excepție în perioada tîrzie a Renașterii. Celebritatea de care se bucură se datorează atît construcțiilor realizate, cît și operei sale teoretice. Cele „Patru cărți de arhitectură", în care Palladio își explică proiectele și își enunță teoria, au avut o mare răspîndire, au influențat creația arhitecturală de viitor, au constituit baza pentru noi tratate de arhitectură. Palladio îmbină judicios problemele practicii constructive cu principiile teoretice.

Palladio este unul dintre cei mai mari și influenți arhitecți italieni. Arhitectura sa calmă, elegantă și cerebrală, va influența creația renascentistă și clasicistă în Europa și America, generînd curentul cunoscut sub denumirea de *palladianism*.

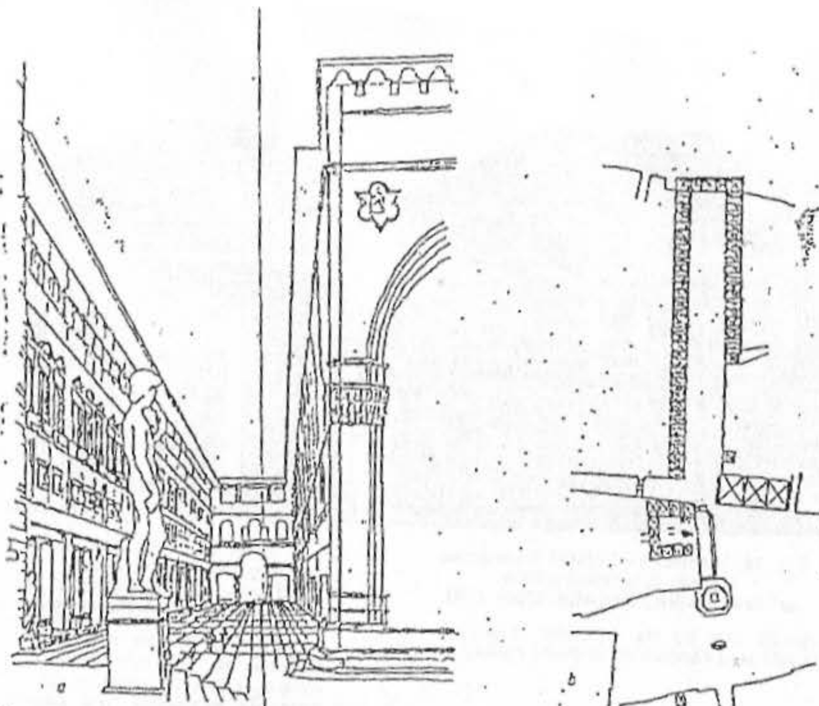


Fig. 73. Florența — Palatul Uffizi (1560):
a — curte interioară; b — plan
arhitect Giorgio Vasari, 1511—1574.

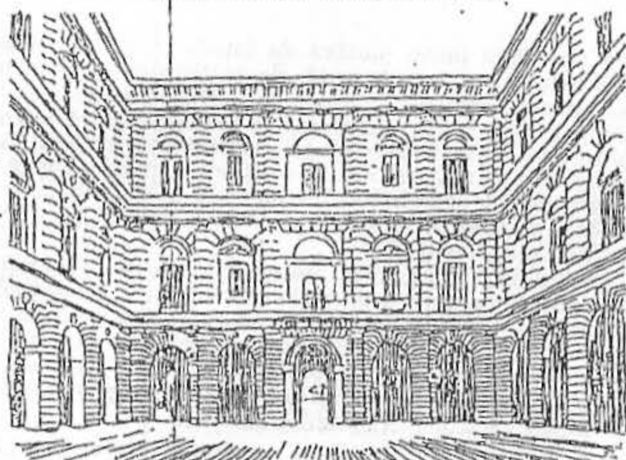
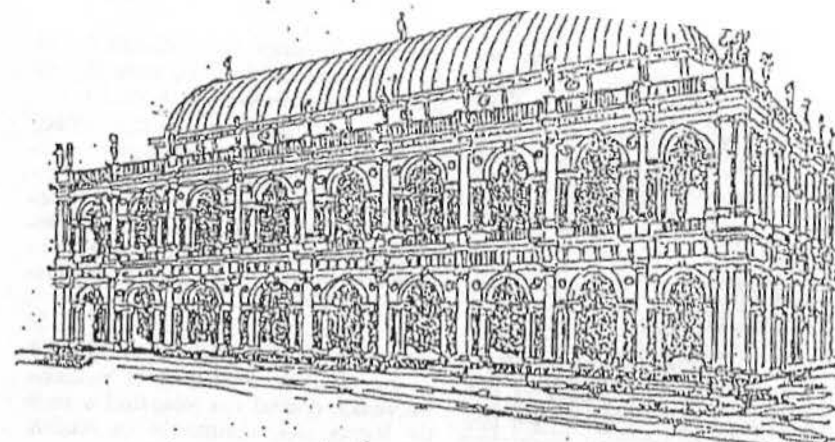


Fig. 74. Florența — Palatul Pitti (curtea palatului)
arhitect Bartolomeo Ammanati, 1511—1592.

Fațadele dinspre curte executate de Bartolomeo Ammanati într-o arhitectură robustă, cu ordine suprapuse, sînt deschise către grădinile Boboli. Această parte a palatului florentin relă prin tratarea „in rustica" a paramentului, imaginea celei din fațada dinspre stradă, construită în Renașterea timpurie (fig. 6). Din punct de vedere al caracterelor stilistice, se înscrie în perioada manieristă a Renașterii.



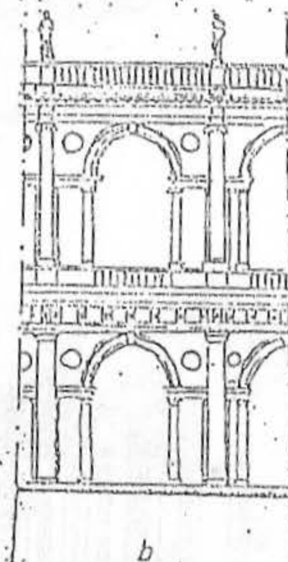


Fig. 75. Vicenza — Basilica (1549):
arhitect Andrea Palladio, 1508—1580.
a — vedere; b — detaliu travee

Palladio este însărcinat de municipalitatea Vicenzei să încadreze cu o fațadă în stil Renaștere marea sală gotică a construcției existente Palazzo della Ragione. Geniul marelui artist se manifestă aici, prin introducerea a ceea ce va rămîne cunoscut în istorie ca „motivul palladian" — armonioasă suită de arcade sprijinind pe duble colonete libere până la nivelul impostei, fiecare travee fiind încadrată de coloane angajate. Arhitectura lui Palladio, senină și elegantă — cu certe rapeluri în arta lui Bramante sau a arhitecților Renașterii venețiene — dar profund marcată de inventivitatea sa creatoare, se va răspîndi uluitor de repede în întreaga lume, fenomen desigur favorizat și de publicarea operei sale teoretice, care a fost larg difuzată în Europa și America.

Își va începe cariera ca simplu pietrar, pentru ca apoi, sub influența umanistului Giangiorgio Trissino, să facă studii teoretice și o călătorie la Roma, unde cercetează monumentele antice. Stabilit de la vîrsta de 16 ani la Vicența, își desfășoară activitatea constructivă în regiunea Veneto, în Vicentin, zonă anexată de Republica Venețiană [22]. Cîștigă concursul pentru restaurarea edificiului gotic Palazzo della Ragione, cunoscut sub numele de Bazilica din Vicenza (fig. 75). Palladio modifică fațadele vechiului monument, adoptînd o formulă personală, sursa de inspirație a compoziției fiind construcțiile venețiene. Bazilica este înconjurată pe întregul contur de portice suprapuse. În tratarea detaliului acestui portic apare unul din celebrele *motive palladiene* — prelucrare de fapt a celor create de Sansovino la Libreria Vecchia din Veneția și de Serlio, care îl publicase în tratatul său de arhitectură. Construcția

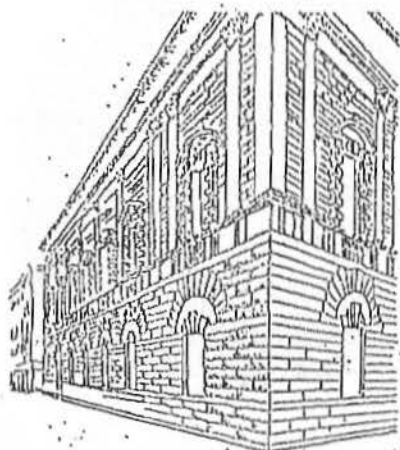


Fig. 76. Vicenza — Palatul Thiene (vedere) arhitect Andrea Palladio.

Bazilicii îi aduce lui Palladio faimă și nenumărate comenzi, care îi vor permite să-și desfășoare talentul.

El construiește numeroase palate la Vicența, iar în împrejurimile orașului — reședințe rurale — celebrele sale vile. Într-o arhitectură senină și elegantă care păstrează specificul venețian, Palladio folosește cu abilitate porticul, ordonanța — întotdeauna clasică — fiind eliberată de gravitatea arhitecturii romane și, în același timp, de afectarea manieristă.

În plastica arhitecturală Palladio inovează, creînd sau adaptînd o serie de forme noi, cunoscute ca *motive palladiene*.

Termenul *palladian* este sinonim cu cel de arhitectură clasică, dar construcțiile palladiene rețin din Manierism concepția spațială și uneori compunerea fațadelor.

Păstrînd partiul funcțional — caracteristic încă din Renașterea timpurie — în construcția palatelor urbane, Palladio adaugă preocuparea de confort și ilustrează apartenența sa la curentul manierist prin importanța dată vestibulului de intrare, care materializează relația spațiului interior cu cel exterior.

Palatele sale sînt tot atîtea soluții în variante de plastică de fațadă, în care aplică, după caz: ordonanța suprapusă, ordinul colosal, parterul simplu bosat și ordonanța angajată la etaj (palatele Thiene și Porto Festa, fig. 76, 77). În funcție de amplasarea în sit, în plastica de fațadă uzează de un volum mai reliefat sau mai plat (palatele Valmarana sau Loggia del Capitaniato din Vicenza ilustrează varianta cu ordin colosal). La palatul Valmarana (fig. 78) ordonanța plată și efilată dă o senzație de reținere, care se potrivește cu strada îngustă pe care este amplasat, cu spațiul urban — care în această situație nu ar fi suportat un relief puternic pentru fațadă. La Loggia del Capitaniato (fig. 79), așezată

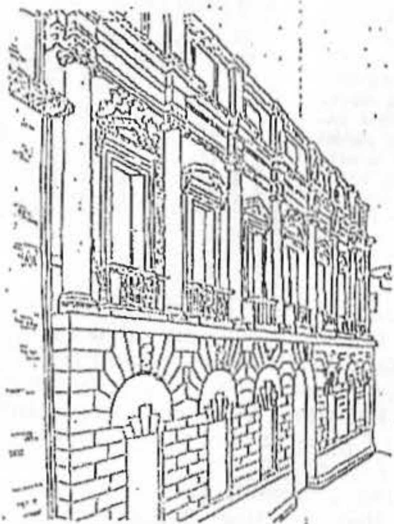


Fig. 77. Vicenza — Palatul Porto Festa (vedere) arhitect Andrea Palladio.

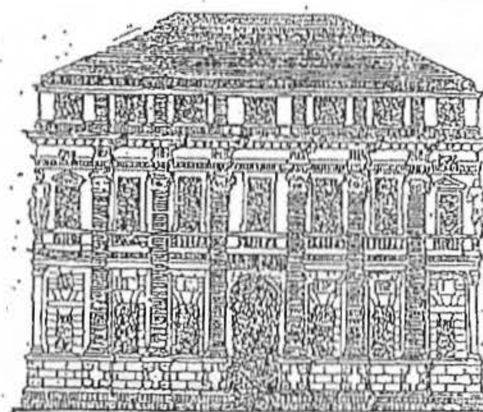


Fig. 78. Vicenza — Palatul Valmarana (fațada principală), 1566 arhitect Andrea Palladio, 1508—1580.

Acesta este un tip de palat paladian a cărui fațadă este ritmată de ordinul colosal.

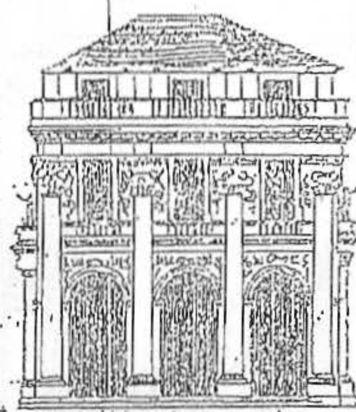


Fig. 79. Vicenza — Loggia del Capitaniat (fațada principală), 1571 arhitect Andrea Palladio.

Compoziția este tipic palladiană și folosește ordinul colosal. Ca și la celelalte monumente proiectate sau construite de el, Palladio introduce principiile academice, bazate pe interpretarea artei clasice romane.

într-o piațetă și tratată într-o plastică de fațadă cu relief accentuat și consistent, senzația este de exuberanță, de participare a construcției la spațiul urban deschis. Palatul Chiericati (fig. 80), unde arhitectul aplică formula ordonanței suprapuse, ilustrează în aceeași măsură talentul artistului și sursele de inspirație venețiană — datorită deschiderii vioaie cu portice spre exterior a fațadei, clasică — prin claritatea lipsită de pedanterie a ordonanței, manieristă — datorită felului în care spațiul exterior învăluie clădirea în zonele porticelor deschise la parter și în capetele construcției și la etaj [8].

Aceste formule de tratare nu au un simplu caracter schematic. Palladio a căutat, în primul rînd, o cît mai bună acordare a volumului construit cu zona ambientală, o înscriere armonioasă, cu ajutorul plasticii de fațadă, a clădirii în mediul urban construit. Palatele realizate de Palladio sînt expresia artei sale de a construi. Ele sînt primitoare, funcționale, clasice fără ostentație, discret manieriste și exprimă o siguranță și o forță de creație caracteristică marilor maeștri.

Construcția de vile — fie reședințe secundare, fie conace pe domeniile rurale — a constituit o activitate importantă în Italia Renașterii. Palladio se dedică pasionat acestei activități, realizînd construcții care prin calitățile lor au depășit în faimă multe alte clădiri cu programe de arhitectură mai reprezentativă. Și în realizarea vilelor, Palladio își pune aceleași probleme legate de amplasarea în sit, de armonizarea construcției cu mediul înconjurător. Vilele palladiene sînt așezate pe înălțimi izolate, într-un teren denivelat pe care se desfășoară — în terase —

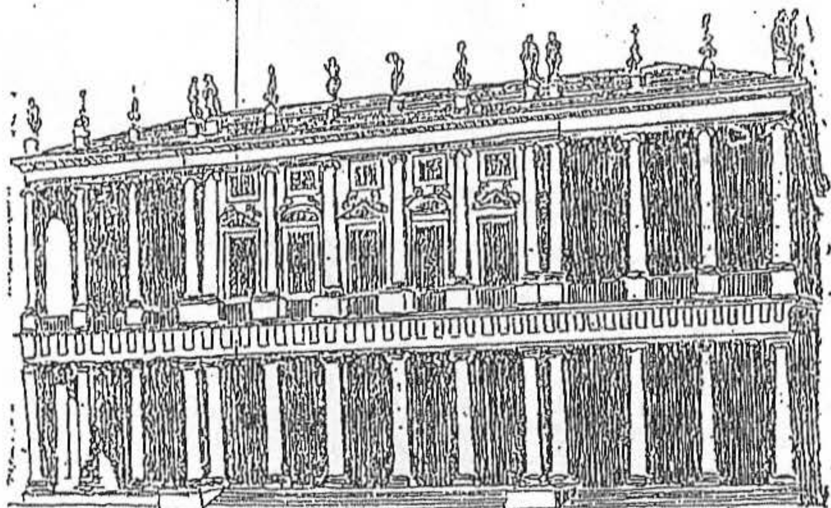


Fig. 80. Vicenza — Palatul Chiericati (fațada principală), 1660—1580 arhitect Andrea Palladio.

La acest palat, Palladio adoptă pentru fațadă formula ordinelor suprapuse, cu antablament drept. Inovație proprie lui Palladio — inspirată de concepția manieristă și tradiția venețiană — este deschiderea aproape totală a fațadei, care păstrează o zonă plină numai în centrul etajului.

construcțiile anexe. Arhitectul pare a modela volumele construite după configurația terenului și reușește o perfectă încadrare în peisaj. Și în proiectarea vilelor, Palladio concepe tipuri compoziționale și funcționale. Se desprind trei de astfel de categorii, pe care critica și istoria de arhitectură le-au clasificat drept: *vile palat*, *vile castel* și *vile templu*.

Vilele palat au, în principal, funcția de reședință secundară și sînt amplasate îndeobște în vecinătatea orașului, unde se afla și palatul — ca reședință principală a proprietarului. Plastica lor de fațadă, volumetria, se apropie de cea a palatelor urbane. Exemple caracteristice pentru acest tip, sînt: vilele Pisani (fig. 81) de lîngă orășelul Montagnano din Vicentin, vila Mocenigo de la Marocco etc.

La tipul de *vile castel*, programul de locuire pe domeniul agricol se îmbină cu cel funcțional de activități gospodărești. Spațiul de locuit este scos în evidență, iar cel utilitar se compune complex cu acesta, totul înscriindu-se armonios în ambient. În cadrul acestui tip de vile abordarea manieristă este accentuată. Legătura dintre locuință și grădină sau fermă este organic realizată prin porticele care asigură o trecere plăcută și funcțională între casă și clădirile anexe, între construcții și peisaj. Acest mod de a concepe arhitectura în strînsă interdependență funcțională și plastică cu cadrul natural este de o mare însemnătate pentru evoluția ulterioară.

Tipul de vile castel este ilustrat, în Vicentin, de vila Trissino de la Meledo (fig. 82), construită pentru protectorul său Giangiorgio Trissino (distrusă în prezent și care, datorită compoziției locuinței propriu-zise, poate fi încadrată și în categoria de vile templu) și de vila Barbaro de la Maser, unde apar evidente elementele manieriste ș.a.

Vilele templu, în care arhitectul pune accent pe monumentalitate, sînt considerate a exprima viziunea clasică a operei lui Palladio. Concepute și ele ca reședințe pe domeniul agricol, aceste vile sînt relativ izolate de anexele gospodărești care creează curți separate, deschise spre peisaj. Imaginea plastică a vilei, riguros inspirată din antichitatea romană, primește în plus amprenta personalității artistului.

În cazul celebrei vile Rotonda de lîngă Vicenza (fig. 83), construcție perfect simetrică, de plan pătrat — acoperit cu cupolă peste hall-ul central (înconjurat de încăperile de locuit), este sugerată deschiderea spațiului interior spre peisaj prin cele patru portice cu fronton de pe fațade. Și celelalte vile templu acuză simetria și tratarea cu portice cu fronton a fațadelor, fapt care le justifică denumirea.

În multe cazuri, în plastica de fațadă arhitectul adoptă elemente manieriste prin interpretarea originală a formelor clasice (vila Pojana de la Pojana Maggiore, fig. 85). În categoria vilelor templu, arhitectul păstrează însă, în general, factura clasică. Dintre ele, vilele Emo (din Fanzolo), Godi della Lonedo di Lugo Vicentino (în Vicentin, fig. 84), și vila Foscari (lîngă Veneția, fig. 86) tind să rivalizeze — prin calitățile lor — cu cea mai cunoscută dintre ele, care rămîne vila Rotonda [25].

Vilele palladiene au influențat mult arhitectura occidentală, în special pe cea din lumea anglo-saxonă.

Deși în activitatea sa, programul de locuință a fost preponderent, Palladio construiește și clădiri ecleziastice care, prin excepționalele lor calități, se încadrează în direcția forței creatoare a arhitectului.

Două dintre cele mai deosebite biserici construite de el sînt la Veneția (Il Redentore și San Giorgio Maggiore, fig. 87, 88), iar marea lor importanță constă în rafinamentul prin care arhitectul operează în factură manieristă asupra spațiului arhitectural. Interiorul acestor biserici este rezolvat în spirit manierist, navele fiind legate de cor

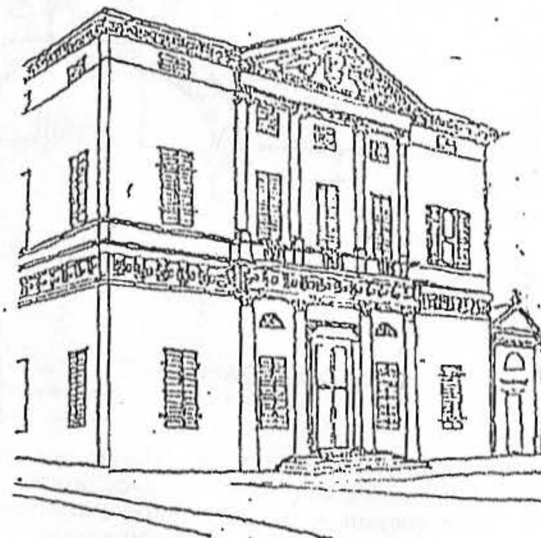
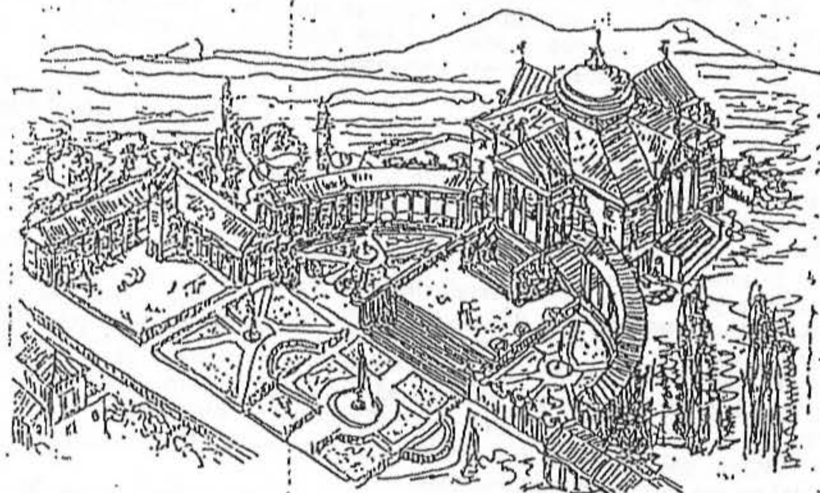
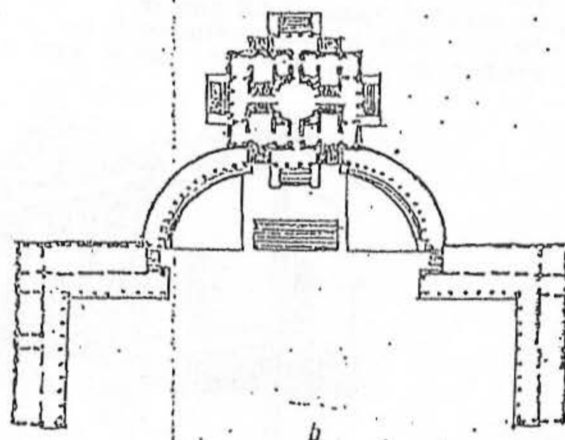


Fig. 81. Montagnana (Vicentin) — Vila Pisani (vedere) arhitect Andrea Palladio.



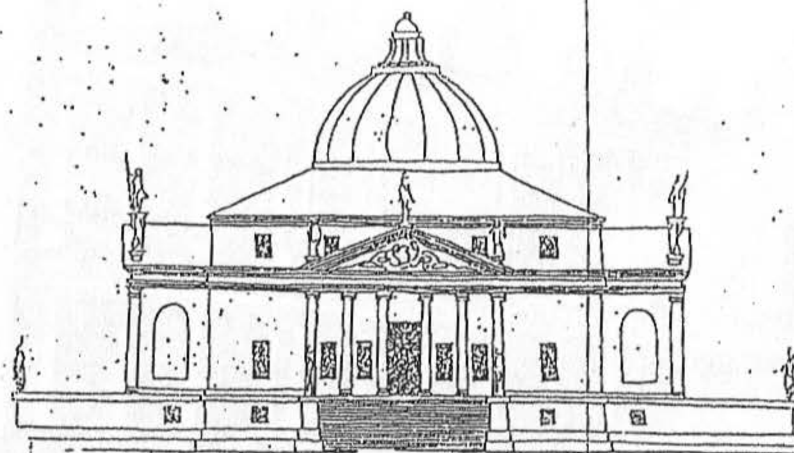
a



b

Fig. 82. Meledo (Vicenlin) — Vila Trissino (începută în 1570, distrusă):
a — vedere de ansamblu; b — plan
arhitect Andrea Palladio.

Casă de țară proiectată de Palladio, care adoptă pentru locuință același partiu riguros central ca și la Vila Rotonda. Artistul pare fascinat de contrastul dintre masa compactă a clădirii și cadrul arhitectural al colonadei exterioare, aproape impalpabil, ce creează legătura dintre natura înconjurătoare, anexele gospodărești și construcție. Și această inovație palladiană va constitui un model atît pentru arhitectura italiană, cît și pentru cea din restul lumii.



a

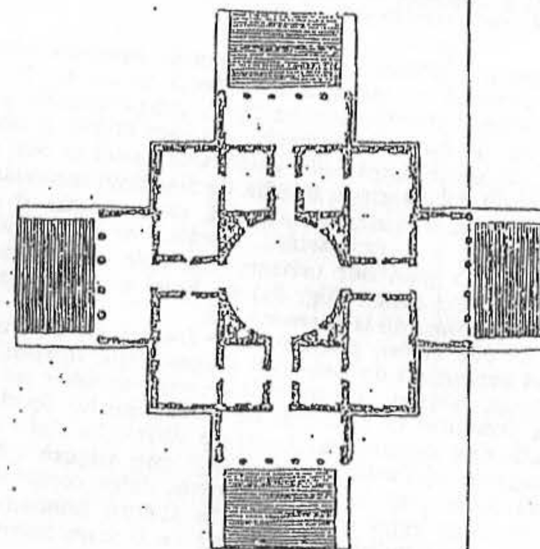


Fig. 83. Vicenza — Vila Rotonda (1567):
a — fațadă; b — plan
arhitect Andrea Palladio.

Una dintre cele mai apreciate, și adesea luată drept model, dintre construcțiile palladiene, Villa Rotonda ilustrează perfect tipul de „vilă templu"

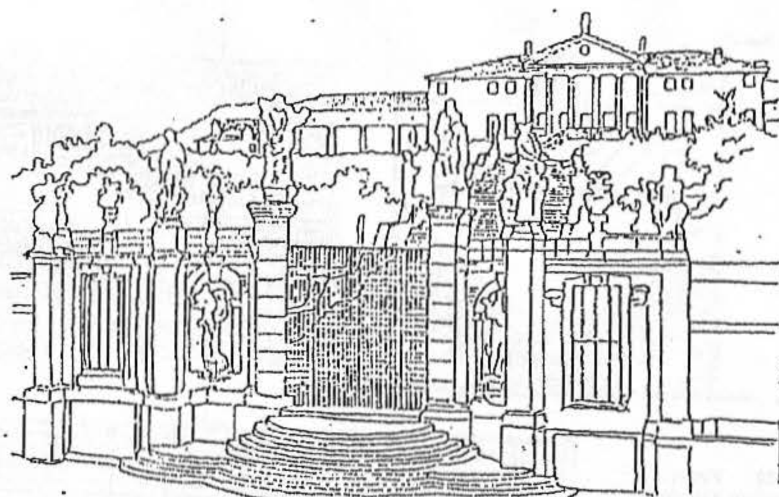


Fig. 84. Lonedo di Lugo Vicentino — Vila Piovene (vedere de ansamblu) arhitect Andrea Palladio.

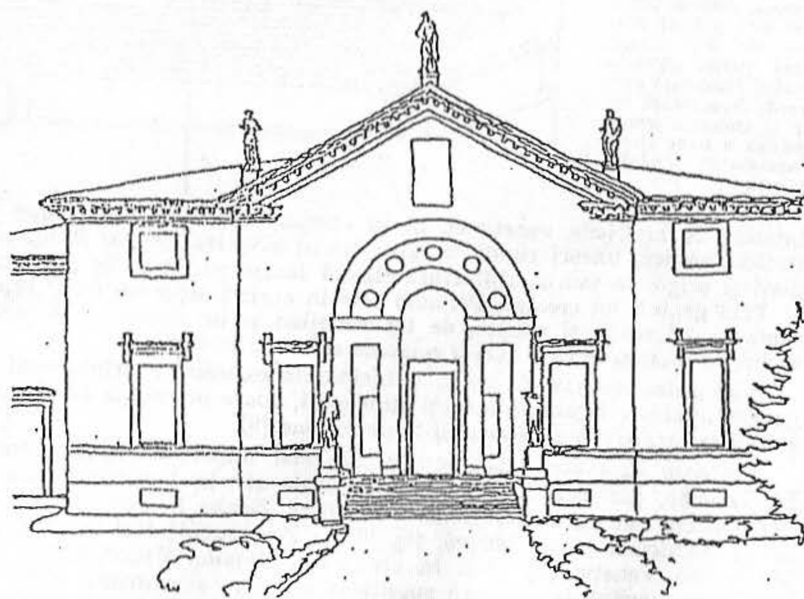


Fig. 85. Pojana Maggiore (Vicentin) — Vila Pojana arhitect Andrea Palladio.

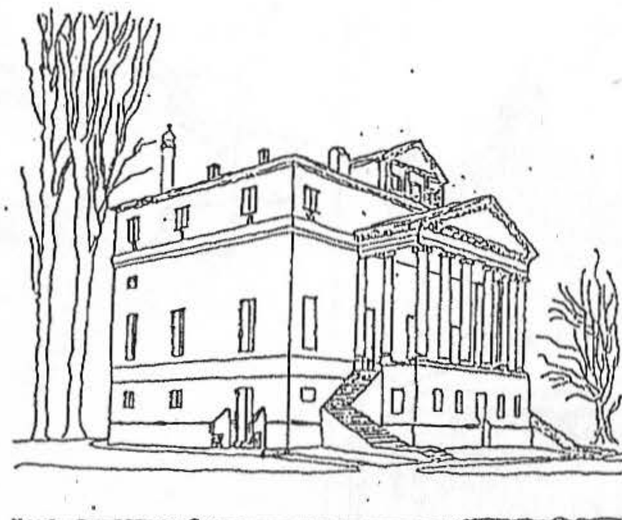


Fig. 86. Mira (Veneto) — Vila Foscari — „La Malcontenta" (vedere) arhitect Andrea Palladio.

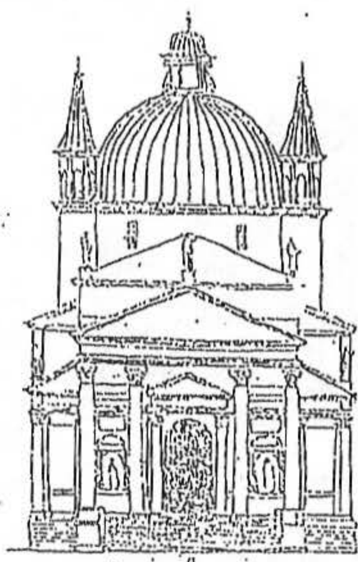
printr-un ecran format din colonade. Această articulare este de tipul celei în care Vasari legase curtea Palatului Uffizi (fig. 73) cu zona publică. Legătura fragilă și elegantă, pe care Palladio o practică la bisericile venețiene, este menită să dea în mod deliberat senzația unui spațiu vag conturat, nedefinit. Se constată, în aceste cazuri, îndepărtarea de idealul „spațiului comensurabil și perceptibil" creat de Brunelleschi [8]. Mănăstirii de la San Giorgio i se mai adaugă și calitatea unei volumetrii de ansamblu, a unei siluete generale, magistral rezolvată și armonios corelată cu ansamblul San Marco.

Tradiția venețiană de organizare a spectacolelor publice, a recepțiilor fastuoase, a carnavalurilor, îi dă posibilitatea lui Palladio să-și încerce talentul și în acest domeniu. El execută decoruri pentru reprezentații teatrale, organizează scenografii pentru festivități publice [25].

La sfîrșitul carierei sale, primește comanda pentru construirea Teatrului la Vicenza, care urma să poarte numele de Teatro Olimpico (fig. 89). Construcția este concepută în forme clasice, cu un amfiteatru de plan eliptic și gradene pentru spectatori. Scena cu un cadru realist se dezvoltă pe un spațiu de plan dreptunghiular, care pătrunde prin avanscenă în formă de jumătate de elipsă în sală. Decorurile fixe, imaginînd un cadru arhitectural tratat în falsă perspectivă, vor fi realizate după moartea lui Palladio de emulul său Vincenzo Scamozzi.

Palladio a fost unul dintre primii mari arhitecți profesioniști care, spre deosebire de predecesorii săi, nu a practicat nici o altă artă.

Deși intelectual erudit, preocupat de teoria proporțiilor și de compunerea ordonanțelor clasice, opera sa este lipsită de pedanterie sau excese pompoase. Siguranța și seninătatea ce caracterizează opera lui Palladio depășesc nota de frustrare ce apare în multe din creațiile maniериste. Palladio reține din Manierism principiile esențiale, cele legate de concepția spațială: încadrare în ambianța urbană specifică, la palatele din Vicenza; legătura funcțională și armonioasă cu grădinile sau spațiile anexe, la vilele din Vicentin; continuitatea fluentă a spațiului



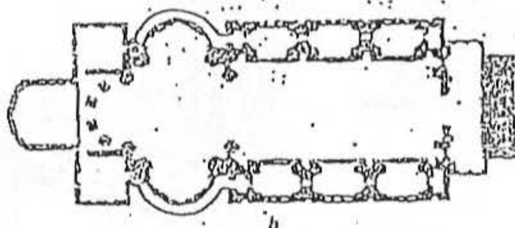


Fig. 87. Veneția — Biserica Il Retendore (1577):
a — fațadă; b — plan.



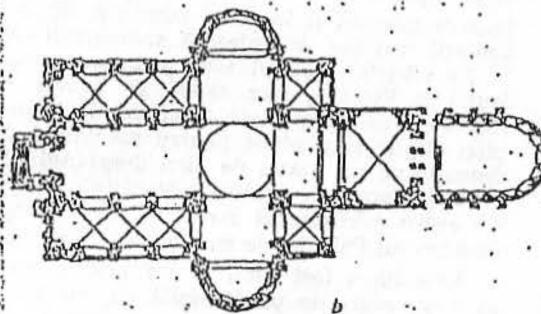
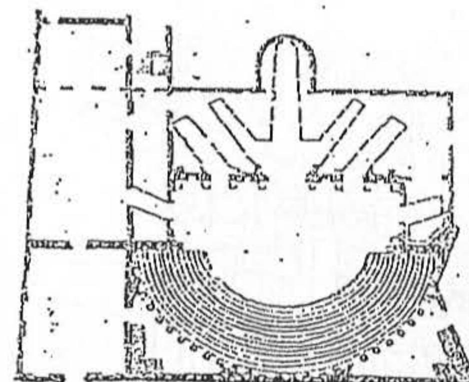
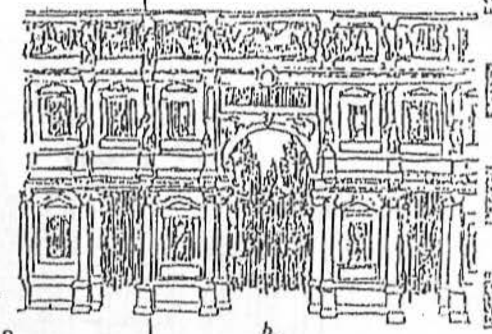


Fig. 88. Veneția — Biserica San Giorgio Maggiore (1565):
a — fațadă; b — plan.

Ambele construcții (Bisericile Il Retendore și San Giorgio Maggiore) — de factură manieristă — realizate de arhitect Andrea Palladio (1508—1580) sînt caracterizate prin modul de legare a spațiilor interioare. Astfel, absidele corurilor se deschid prin colonade către spații — spre est — ale căror dimensiuni sînt greu de definit din interior.





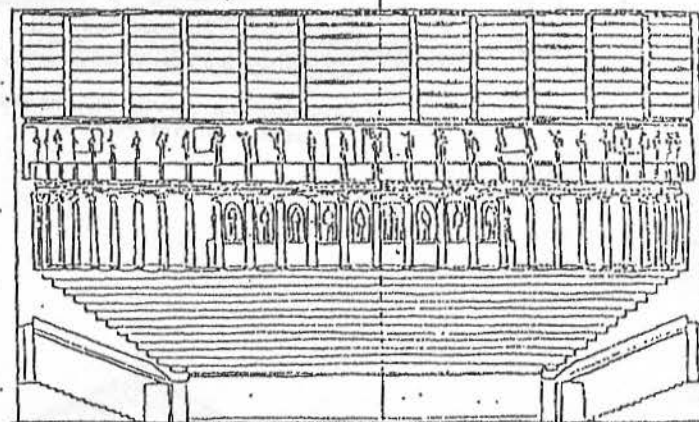


Fig. 89. Vicenza — Teatrul Olimpic (1580):
a — plan; b — vedere scenă; c — vedere sală
arhitect Andrea Palladio.

Program nou prin rezolvarea căruia se dă tonul pentru numeroase construcții baroce, Teatrul Olimpic este primul teatru de tip arenă, care preia formula antică, fiind însă acoperit. Interesantă este și tratarea scenografică a unor străzi sugerate în fundalul scenei.

interior, la bisericile venețiene. Și în compunerea fațadelor, rupe cu tradiția clasică, uneori rigidă, a secolului al XVI-lea, creînd forme manieriste originale sau o arhitectură clasică foarte corectă, dar personală.

Prin geniul său creator, Palladio este în același timp un mare reprezentant al Renașterii clasice, de tip venețian și un adept al Manierismului, în măsura în care acesta coincide cu vederile sale.

S-ar putea aprecia că prima și incipienta expresie a arhitecturii organice, intrinsec legată de spațiul ambiental, apare în creația lui Palladio și în faza manieristă a Renașterii tîrzii italiene [6].

Vincenzo Scamozzi (1552—1616), cel mai important continuator al lui Palladio, păstrează principiile manieriste și în perioadă barocă. Principalele sale construcții sînt: vila Rocca Pisana la Lonigo, vila Molin la Mandriola (lîngă Padova, fig. 90) și Procurațiile Noi în Piața San Marco din Veneția (fig. 91). În compoziția fațadei Procurațiilor, Scamozzi are meritul de a păstra specificul venețian și armonia ansamblului, prin deschiderea cu logii a construcției către piață. Plastica arhitec-

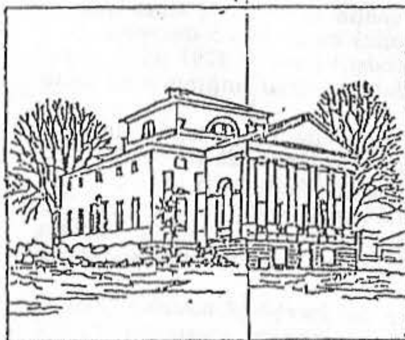


Fig. 90. Mandriola — Vila Molin (vedere), 1597 arhitect Vincenzo Scamozzi.

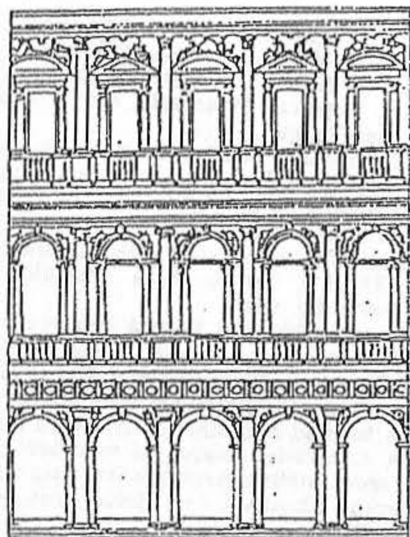


Fig. 91. Veneția — Procurațiile Noi (detaliu fațadă), 1584—1611 arhitect Vincenzo Scamozzi.

turală este realizată cu elemente clasice cu nuanțe baroce. Scamozzi operează și completări la monumentele lui Palladio (biserica San Giorgio Maggiore și Teatrul Olimpic). Întreaga operă arhitecturală realizată de Scamozzi este marcată de amprenta palladiană.

Manierismul se caracterizează și prin proliferarea *tratatelor de arhitectură*, care se răspîndesc cu mare succes. Aceste tratate prezintă, însă, formele și principiile de compoziție sub aspectul lor riguros clasic.

Sebastiano Serlio (1475—1554), a cărui activitate de constructor se desfășoară în Franța, scrie „L'Architettura", prima carte în care predomină conținutul practic și care codifică cele cinci ordine de arhitectură. Motivele de decorație arhitecturală, desenate de Serlio, sînt preluate și interpretate de Giulio Romano, Palladio etc.

Vignola scrie „Regulile celor cinci ordine", tratat care s-a bucurat de o mare popularitate.

Vasari este autorul celebrei „Viețile celor mai străluciți arhitecți, pictori și sculptori italieni", adevărată istorie a vieții culturale a Renașterii.

Palladio, cu cele patru „Cărți de arhitectură", rămîne și pentru viitor teoreticianul cu cea mai mare faimă.

Scamozzi scrie „Discursuri asupra antichităților din Roma" și „Idee despre arhitectura universală", ultimele lucrări teoretice ale Renașterii. Scrierile lui Scamozzi au avut o mare influență, în special în țările nord-europene.

Manierismul este o perioadă extrem de fructuoasă în domeniul ideilor, în special a celor privitoare la spațialitate.

Prelucrarea formelor arhitecturale, care devine caracteristică — ferestrele pătrate cu ancadramente oarecum ciudate (Palatul Massimi, Palatul Ufizzi etc.), plastica arhitecturală care pare a dori să renunțe la regulile elementare de construcție (tratarea coloanelor, a consolelor în vestibulul Laurențianei, de către Michelangelo) — arată ostentativ intenția arhitecților de a crea *noul*, în ciuda formelor clasice pe care le admiră,

dar pe care vor să le depășească. Astfel, se ajunge la o plastică generală a fațadelor, care apare ciudată în rafinamentul său „manierat".

Această direcție compozițională a Manierismului nu va avea ecou și nu va da prea multe roade în viitor.

Gîndirea spațială manieristă este elementul care face legătura cu arhitectura ce va urma. Arhitecții manieriști nu căutat să modeleze spațiul, să lege organic spațiul construit de cel ambiental, element novator care coincide cu direcția de evoluție a arhitecturii europene.

În același spirit, au fost tratate și grădinile manieriste. Aleile și vegetația sînt geometric desenate. Grădinile sînt dotate cu fîntîni, cu edicule, cu jeturi și oglinzi de apă, cu statui (grădinile de la Villa d'Este din Tivoli — fig. 68, grădinile Boboli din Florența etc.). Aceste grădini par a fi opera unui arhitect, care a intenționat să dea naturii o imagine apropiată de a construcției, să lege spațiul grădinii de cel al construcției.

Tipul italian de grădină manieristă va fi preluat în restul țărilor europene și va evolua în forma grădinii baroce, cunoscută sub numele de *grădină franceză* (după Versailles).

Manierismul se manifestă, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, și în afara Italiei. Manierismul european are două aspecte: primul — cel de interpretare relativ naivă a Renașterii italiene (caracterizat mai curînd prin spontaneitate pitorească cu puternic specific local, decît prin eleganța rafinată a creațiilor italiene) și al doilea — cel de continuare a gîndirii Manierismului italian despre spațiul arhitectural și ambiental (care a fost creator prelucrată și a condus la remarcabile realizări în Renaștere și Baroc).

În faza tîrzie a Renașterii italiene se disting două curente: Manierismul și Proto-Barocul. Diferite ca exprimare plastică și dinamică spațială, ele au în comun tendința de eliberare față de regulile devenite anchilozante ale Renașterii clasice (începutul secolului al XVI-lea italian) și trecerea pe o treaptă superioară a concepției de inter-relaționare a spațiului construit cu cel exterior.

Deși majoritatea arhitecților, care activează în faza tîrzie a Renașterii italiene, cedează mult influenței manieriste, curentul care va cîștiga în totalitate atît pe arhitecți, cît și marele public, în special în lumea catolică, este cel de tendințe baroce. Barocul este principalul stil de arhitectură ce urmează Renașterii. În unele state europene (Franța, Anglia etc.) se constată o evoluție paralelă cu Barocul din țările catolice, care dezvoltă și continuă Renașterea de tip clasic — cu interpretări și creații specifice și originale.

Renașterea la apogeu și tîrzie în regiunea Veneto

Arhitectura venețiană ocupă un loc aparte în evoluția din perioada Renașterii la apogeu și cea tîrzie. Se constată că fazele stilistice se contopesc aproape, arta de a construi urmînd constant firul diriguitor care a fost cel al înscrierii în specificul venețian.

Din punct de vedere politic, este momentul în care Veneția pierde supremația maritimă în Mediterana, momentul în care în mod teoretic ar începe declinul Serenissimei Republici. Datorită bogățiilor acumulate

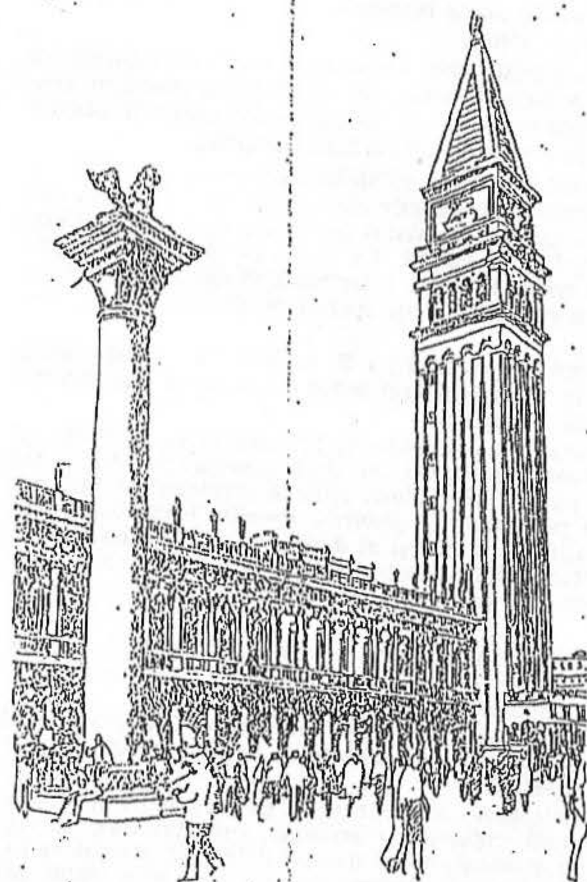


Fig. 92. Veneția — Biblioteca San Marco — Libreria Vecchia (vedere de ansamblu), 1536—1548, 1582 arhitecți: Jacopo Sansovino, 1486—1570 și Vincenzo Scamozzi, 1552—1616

și a noii orientări economice și strategice a politicii de stat, Veneția își continuă cu fast, viața opulentă.

Pentru Republica Venețiană secolele al XVI-lea și al XVII-lea sînt scena expansiunii continentale. Numeroase regiuni, state sau orașe independente intră acum în jurisdicția venețiană.

Producția agricolă devine o preocupare de bază, investindu-se importante mijloace tehnice pentru ameliorarea agriculturii. Apariția unor mari latifundiari, proveniți din rîndurile nobilimii sau ale aristocrației comerciale, devine un lucru obișnuit [3].

În aceste condiții, programul de palat sau vilă, reședințe rurale sau urbane, capătă o amploare tot mai mare.

Intensa activitate comercială și industrială a Veneției continuă, deși căile comerciale din Atlantic capătă o importanță mult mai mare decît cele din Mediterana, blocate de otomani. Negustori din Europa de Nord și Vest își desfac produsele în Veneția, care, în același timp, fabrică obiecte de lux apreciate în lumea occidentală [24].

Deși hărțuită pe mare și pe uscat, Veneția —, datorită unei îndrăznețe activități diplomatice, a discernămîntului cu care și-a dezvoltat economia — reușește să existe ca stat independent pînă în 1797 (cînd, cucerită de Napoleon Bonaparte, este apoi cedată Austriei împreună cu toată regiunea Veneto).

Continuarea lucrărilor de construcții începute în perioada timpurie a Renașterii, inițierea unora noi de mare anvergură, atît în capitală, cît și în regiune și teritoriile anexate, dovedesc că Veneția își păstrează stilul de viață. La ansamblul San Marco, în Piațetă — pe latura opusă Palatului Dogilor, se construiesc Biblioteca San Marco (Libreria Vecchia, fig. 92, 93), iar la baza Turnului Campanil gotic este amplasată Loggietta (fig. 94).

Construcțiile din Piațetă sînt realizate de *Jacopo Sansovino* (1486—1570) — arhitect florentin — care introduce la Veneția caracterele noului stil. Sansovino construiește și Monetăria (La Zecca), așezată spre lagună, în continuarea Bibliotecii San Marco, Palatul Corner (fig. 95). El reușește în mod magistral să adapteze formele Renașterii începutului secolului al XVI-lea roman, la specificul venețian. În plastica arhitecturală, introduce motive caracteristice, care vor fi preluate de Serlio și Palladio, devenind cunoscute — datorită renumelui marelui arhitect — ca motive palladiene.

În piața San Marco, *Vincenzo Scamozzi* (1552—1616) — elev al lui Palladio — completează latura opusă Procurațiilor Vechi, cu construcția Procurațiilor Noi (fig. 90), care, deși expresie a ultimei etape a Renașterii tîrzii, reia tipul compozițional cu logii, caracteristic întregului ansamblu.

Toate edificiile realizate în această perioadă păstrează spațialitatea arhitecturii venețiene, obținută prin deschiderea cu portice sau logii a clădirilor către piață. Sînt interpretate schemele compoziționale plastice și spațiale din timpurile medievale sau ale Renașterii timpurii, ca teme

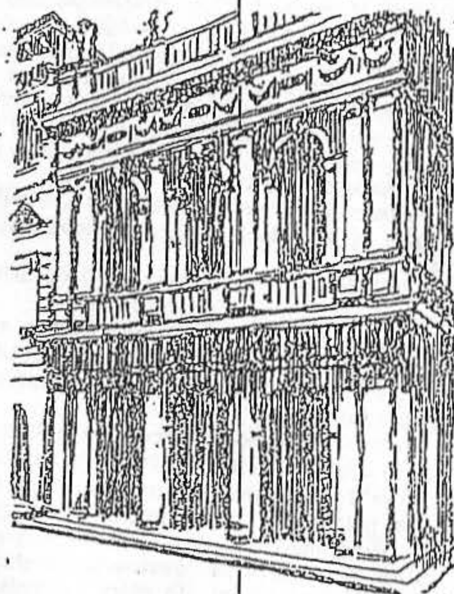


Fig. 93. Veneția — Biblioteca San Marco — Libreria Vecchia (fațada dinspre lagună), 1536—1548.

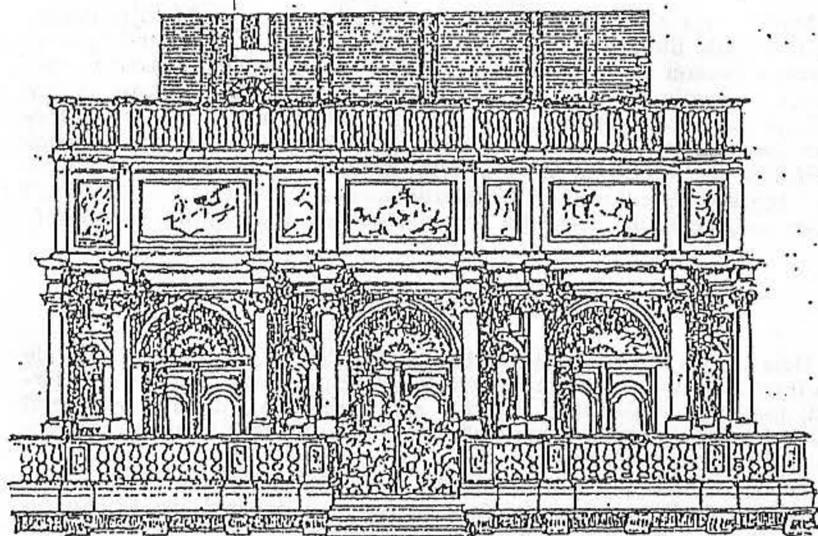


Fig. 94. Veneția — Loggetta din Piața San Marco (fațadă), 1540.

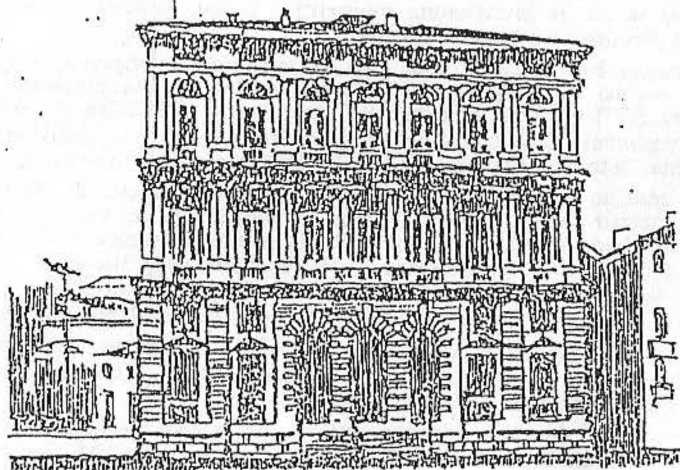


Fig. 95. Palatul Corner pe Canal Grande (fațadă), 1537—1581.

Plastica de fațadă a celor trei clădiri reprezentative pentru perioada Renașterii la apogeu (fig. 93, 94, 95), realizate de arhitect Jacopo Sansovino, păstrează grația și caracterul aerat al arhitecturii venețiene, verva sa decorativă.

cu variațiuni. Piețele — de tip renascentist — sînt închise acum perimetral cu construcțiile datorate unor epoci diferite. Este păstrată o deschidere spre exterior pe latura îngustă a Piațetei, către lagună. Acest punct de contact nemijlocit al ansamblului cu lumea exterioară a primit încă din secolul al XII-lea, prin amplasarea celor două coloane de granit, o sugerare înainte de termen a spațialității manieriste, care leagă printr-un ecran fragil zonele construite cu peisajul. Desigur că intenția din secolul al XII-lea nu a fost manieristă. S-a dorit numai delimitarea, în mod simbolic spre lagună, a spațiului urban cel mai reprezentativ pentru Republica Venețiană și, în același timp, semnalarea dinspre lagună a acestui spațiu.

În Renașterea tîrzie, prin construirea de către Palladio, pe insula San Giorgio, a ansamblului mănăstirii — așezat în axul Piațetei — se creează senzația rafinată, de real tip manierist, a unei închideri vagi, în depărtare a Piațetei. Imaginea de la San Giorgio cu turnul Campanil înalt și masa mănăstirii mai joasă, reia, ca într-o operă muzicală, tema compozițională a piețelor San Marco — ce par a pivota în jurul Campanilului gotic.

Și palatele construite în ultimele perioade ale Renașterii — ca și cele baroce, de altfel — respectă în mod disciplinat tipul spațial venețian.

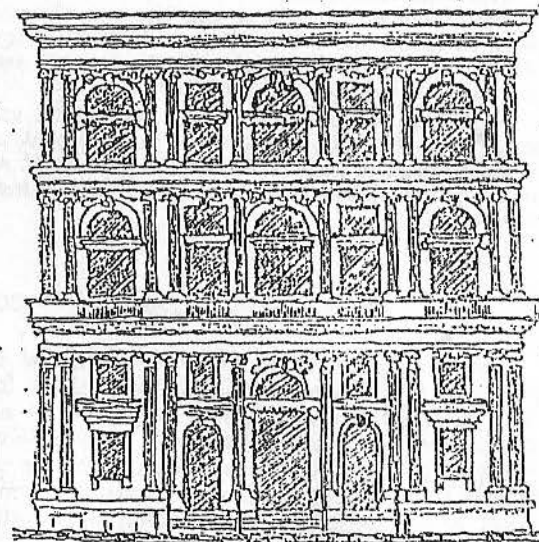
La Palatul Grimani (fig. 96), *Michele Sanmicheli* (1484—1559) — inginer de fortificații și cunoscut arhitect manierist — aplică din plin specificul venețian, creînd o fațadă cu ordine suprapuse în stil clasic, dar complet fenestrată între punctele de sprijin. Prin aceasta, imaginea ne duce cu gîndul la stilul gotic, atît de puternic înrădăcinat în regiunea Veneto.

La Verona, Sanmicheli construiește, în tradiția venețiană, palatul Bevilacqua (fig. 97).

Construcțiile realizate în regiunea Veneto sînt, în primul rînd, venețiene și, de-abia în al doilea rînd, se încadrează în caracteristicile stilurilor de arhitectură în care au fost concepute.

Fig. 96. Veneția — Palatul Grimani (fațadă), 1556
arhitect Michele Sanmicheli, 1484—1559

Celebrul palat din faza de apogeu a Renașterii pune în evidență caracterul particular al arhitecturii venețiene: păstrarea în esența sa a elementului tradițional, fațada deschisă spre exterior, ritmul alert al compoziției și capacitatea de adaptare la noua etapă stilistică, prin interpretarea detaliilor arhitecturale.



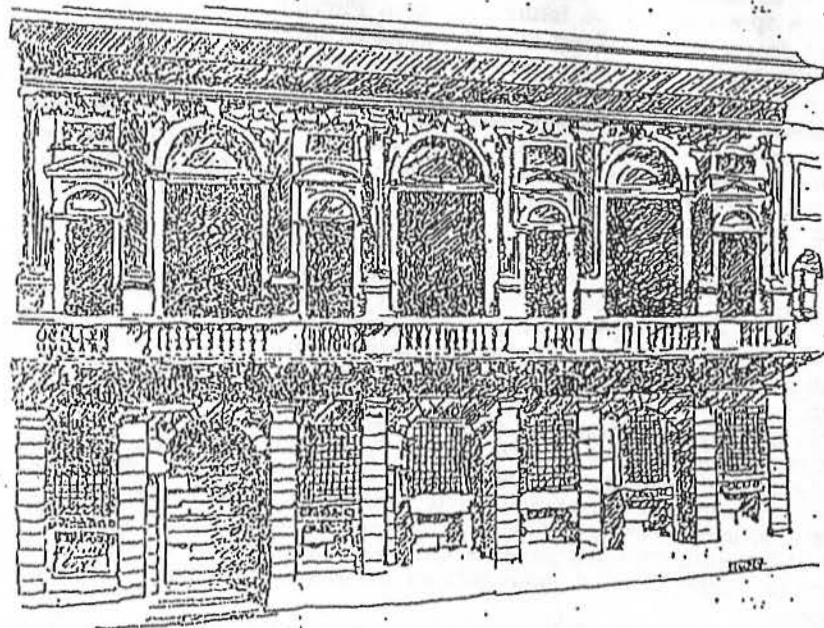


Fig. 97. Verona — Palatul Devilacqua arhitect Michele Sanmicheli.

Armonia, seninătatea arhitecturii, caracterul spațial se mențin în timp. În perioadele de apogeu și cea tîrzie a Renașterii, arhitecții s-au ferit parcă să exagereze prin utilizarea emfatică a monumentalității (specifică arhitecturii romane din perioada de apogeu) sau prin exprimarea sentimentului de frustrare al perioadei manieriste.

Specificul atît de pregnant al arhitecturii venețiene — existent și în zonele anexate după dezvoltarea pe continent a Republicii — este un fericit rezultat al îmbinării fondului psihologic al unei populații, deschisă noului și inovațiilor, cu amprentele mediului înconjurător, lumii înconjurătoare.

RENAȘTEREA ITALIANĂ — CONCLUZII

Produs specific italian, Renașterea iradiază în restul țărilor europene în secolul al XVI-lea, evoluînd în mod diferit. Influența italiană a perioadelor de început este un punct de pornire — care, grefat pe fondul tradițional local, stabilește caractere și sensuri de evoluție specifice. Primele elemente preluate din Renașterea italiană țin de domeniul plasticii arhitecturale, pentru ca, în timp, caracterele primordiale — organizarea spațiului, relația construcțiilor cu mediul înconjurător, adoptarea noilor principii teoretice — să capete un rol preponderent.

Marile zone ale culturii europene, receptive la influența Renașterii, pot fi grupate după: macro-regiunile geografice, după tipul tradiției medievale a fiecărei zone; după caracteristicile evoluției politice și religioase. Franța și Anglia beneficiază de o tradiție gotică solid înrădăcinată, iar evoluția politică conduce la instaurarea timpurie a unor monarhii puternice, care reușesc să realizeze centralizarea statului și relativa independență față de Roma. Cu toate acestea, arhitectura din Franța și Anglia este receptivă la influențele Renașterii italiene, evoluînd spre particulare forme naționale, de deosebită însemnătate pentru cultura europeană.

RENAȘTEREA ÎN FRANȚA

De-a lungul întregii perioade feudale, în Franța a existat tendința de unificare a statului sub forma monarhiei centralizate. După mari eforturi, implicînd diplomație, tratative și nenumărate războaie, în secolul al XV-lea Franța apare ca un stat suveran, centralizat, monarhic cu tendințe absolutiste de guvernare.

Economia franceză a cunoscut, din perioada medievală, formele precapitaliste. Evoluția economiei franceze nu a mers, însă, pe aceeași direcție cu cea a comunelor, orașelor, republicilor sau principatelor libere, din Europa. Și în Franța, încă din evul mediu, s-au dezvoltat orașe bogate, unde existau mari tîrguri și un comerț înfloritor, industrii de tip artizanal. S-a format burghezia, aliată a regalității. Apare și tipul de bancher și comerciant polivalent (cum a fost Jacques Coeur din Bourges, în secolul al XV-lea), dar fenomenul nu se generalizează. Minuțioasa centralizare administrativă, care culminează în secolul al XVII-lea, dirijează și economia (industriile, comerțul, traficul maritim în Marea Mediterană și Oceanul Atlantic, companiile de comerț internațional, colonizările) și face că aceasta să nu fie întotdeauna competitivă în fața puterilor care nu au practicat dirigismul economic de stat.

În timpul Renașterii, Franța este — împreună cu Spania, Anglia și Austria — una din marile puteri europene. Din a doua jumătate a secolului al XVII-lea pînă la începutul secolului al XVIII-lea, Europa cunoaște hegemonia franceză, obținută — e drept — cu mari sacrificii pentru Franța. Este perioada în care țara își atinge granițele naturale.

În monarhia franceză, religia de stat a rămas catolicismul, deși regatul a cunoscut Reforma, care a avut mulți adepți în toate straturile sociale (hughenoții). Deși credincioasă papalității, biserica franceză rămîne supusă regelui. Gallicanismul este doctrina care tinde să apere o relativă detașare a bisericii Franței (gallicană) de Sfîntul Scaun și care a reușit frecvent să evite ingerințele Vaticanului în treburile statului.

Franța oscilează între politica de represiune și cea de toleranță față de reformați, iar gallicanismul a fost unul dintre mijloacele prin care au fost frînate excesele Contrareformei [2].

În condițiile de consolidare a puterii monarhiei în toate direcțiile, la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, Franța declanșează „războaiele italiene". Prin contactul nemijlocit pe care îl oferă francezilor cu arta și bogăția culturală italiană, această perioadă contribuie la răspîndirea Renașterii în Franța. Termenul de „războaie italiene" pare ciudat, avînd în vedere că Italia a fost secole de-a rîndul

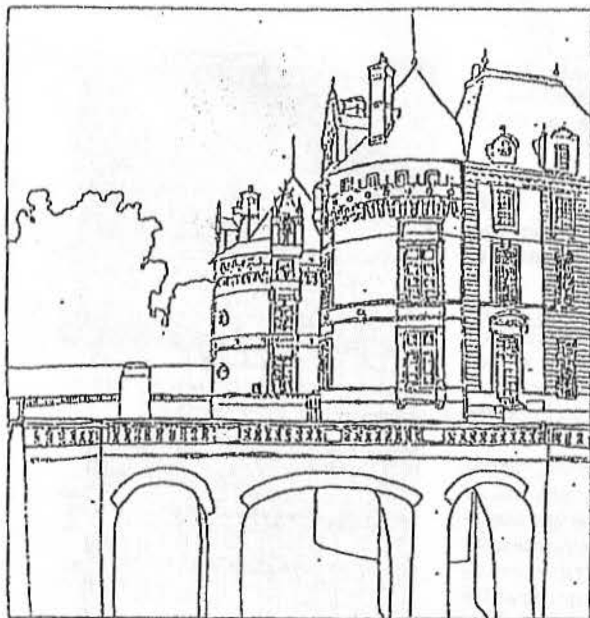


Fig. 98. Castelul de la Lude (vedere), 1520.

O dată cu schimbarea tehnicii de luptă și a supunerii de către autoritatea regală a seniorilor feudali, este abandonată și fortificarea castelelor, ele fiind transformate în reședințe pe domenii, locuri de elegante intilniri sărbătorești și partide de vînătoare.

Nemaiexistînd necesitățile de apărare, dispoziția funcțională a partiului arhitectural este modificată. Se mențin săli de aparat la etajul I, eventual și la parter, iar unele apartamente de locuit (care adăpostesc numeroși oaspeți), adesea chiar curtea regală, sînt amplasate la etajele superioare și în mansardele care devin spații agreabile exprimate prin lucarne în exterior.

Tradiția medievală fiind persistentă, asimilarea Renașterii italiene în Franța este un proces lent. Primele elemente renascentiste preluate sînt cele de factură decorativă.

teatrul a numeroase războaie. Dar intervenția militară franceză, din perioada dinastiei Valois, a fost prima de importanță europeană. Această intervenție, considerată adesea o aventură, a avut un substrat de ordin social în cadrul evoluției statului francez. Monarhia, ce tindea spre forma absolutistă și centralizare, pornise la îngrădirea apanajelor marilor feudali, care erau nemulțumiți, de multe ori insubordonați. La sfîrșitul secolului al XVI-lea, această atitudine a marilor feudali devenise periculoasă pentru regalitate, care în „războaiele italiene" a găsit o formulă pentru „rezolvarea" problemelor sociale și, în același timp, șansa cuceririi unei bogate prăzi de război [12].

Arta, rafinamentul italian, au impresionat profund pe suveranii și nobilii francezi care impun o modă italiană în Franța, deși civilizația de import irită la început pe francezii tradiționaliști și atașați propriei culturi.

Faima Renașterii a determinat preluarea sporadică a elementelor italiene și înaintea „războaielor italiene". Forme ale Renașterii pătrund în

Franța, la castele sau locuințe, și sînt îndeobște influențate de arhitectura din nordul peninsulei: Castelul de la Lude (fig. 98), Castelul Sully (fig. 99), Castelul Montrésor (fig. 100), Casa Jacques Coeur din Bourges (fig. 101), Casa de pe strada Orologiului din Rouen (fig. 102) ș.a.

Se poate deci constata că Renașterea a pătruns mai tîrziu în Franța, că a fost declanșată de un eveniment întîmplător și, în orice caz, nu are origine franceză. Prima cauză care explică acest fapt este cea de natură economică și socială. Societatea și economia medievală italiană au cunoscut — mai devreme și în forme mai conturate — libertatea comunală și capitalismul incipient, care au favorizat apariția umanismului (cu individualismul și naturalismul său) promotor al noii concepții artistice. Puternica tradiție gotică este a doua cauză care a întîrziat pătrunderea și asimilarea Renașterii. Maeștrii constructori francezi erau experți în stilul gotic, lucrau pe marile șantiere și își transmiteau din tată în fiu cunoștințele. Ei s-au adaptat destul de greu transformărilor care surveneau în arhitectură.

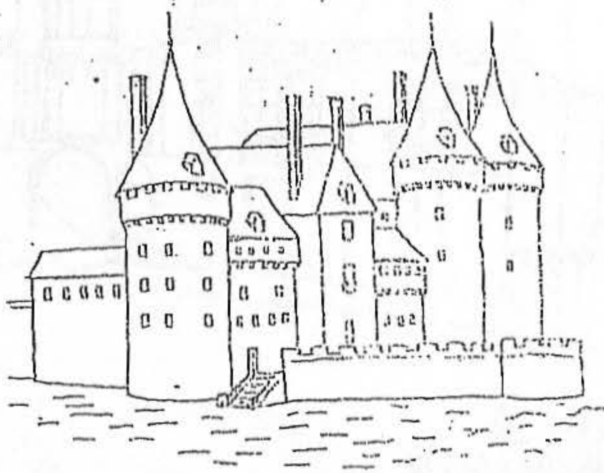


Fig. 99. Valea Loarei — Castelul Sully — vedere (secolul al XV-lea).

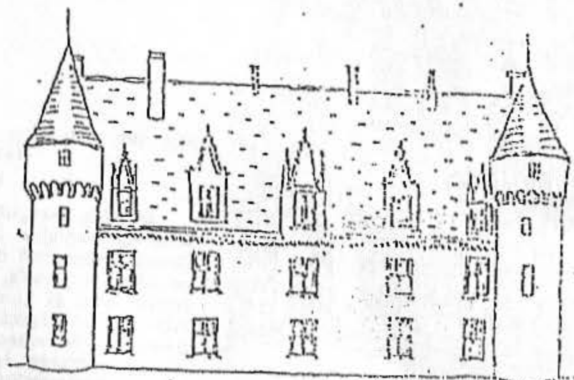
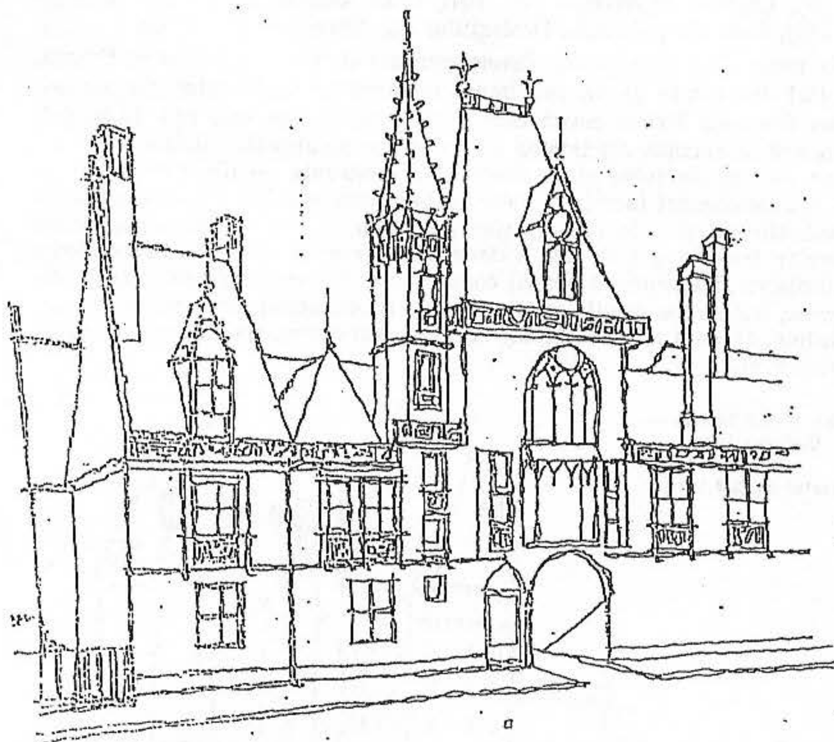
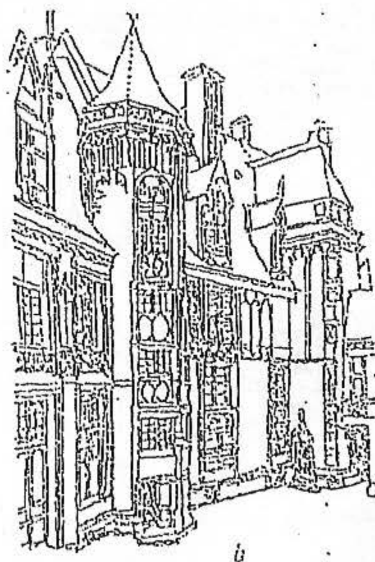


Fig. 100. Castelul Montrésor — vedere (secolul al XV-lea).

Castelele gotice fortificate de pe Valea Loarei sînt printre primele construcții franceze, în care — întîi în arhitectura de interior — își face apariția Renașterea.



a



b

Fig. 101. Bourges — casa Jacques Coeur (1442—1452):

a — fațadă; b — curte interioară.

De plan neregulat — adaptat terenului — locuința marelui bancher și negustor din Bourges este încă medievală prin dispunerea maselor construite. Curtea interioară cu ferestre largi și numeroasele turnuri ale scărilor are un aspect primitor. Decorația flamboiantă de mare delicatețe și sobrietate anunță trecerea spre organizarea compozițională renascentistă, în special prin intenția de marcare orizontală a nivelelor.

Desfășurîndu-se în Franța între secolele al XVI-lea și al XVIII-lea, Renașterea oferă imaginea a două mari perioade stilistice [16]:

— Renașterea timpurie (secolul al XVI-lea), caracterizată prin două etape (Renașterea franceză de influență italiană și Școala Națională a Renașterii franceze);

— Clasicismul de curte sau regal (secolele al XVII-lea și al XVIII-lea), caracterizat prin mai multe etape (Clasicismul regal; Tendința spre Baroc; Tendința Rococo; Arhitectura vizionară).

După Renașterea timpurie, arhitectura franceză se îndreaptă către un Clasicism specific. Monarhia absolută își pune amprenta și asupra modului de denumire a stilurilor artistice, care capătă numele monarhului în timpul domniei căruia s-au desfășurat: stilul Francisc I, Henric al IV-lea, Ludovic al XIV-lea, Ludovic al XV-lea etc.

Înconjurați frecvent de oameni politici și administratori de mare valoare, regii Franței — din dinastia Bourbon — consolidează în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, pînă la absolut, centralizarea de stat și monarhia. O deosebită importanță capătă curtea regală, unde e concentrată toată marea nobilime. Monarhia acceptă neajunsul pe care îl are crearea unei clase neproductive și întreținută de stat, contra avantajului de a putea supraveghea eventualele tendințe disidente ale nobilimii. Categoria socială cu un însemnat rol în stat era marea burghezie, din care erau selectați: juriștii (nobilimea de robă), parte din administratori, financiarii etc.

Deși situația economică a Franței nu este întotdeauna strălucitoare, în special din cauza nenumăratelor războaie care sînt purtate de-a lungul a trei secole, artele și arhitectura înfloresc. Regele, personalitățile din

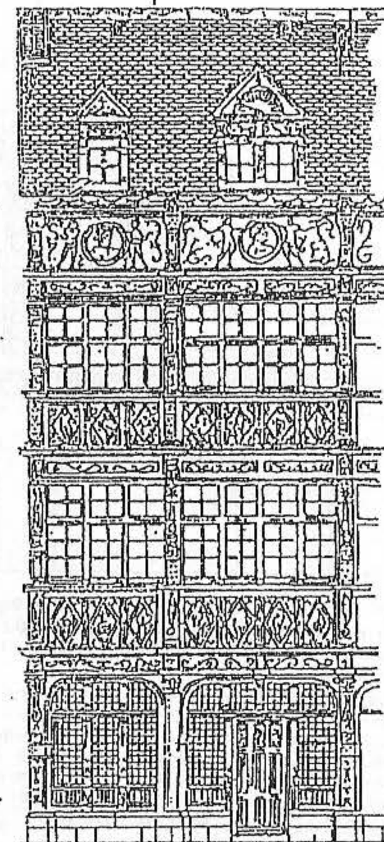


Fig. 102. Rouen — Casă pe strada Orologiului — fațadă (secolul al XVI-lea) după un desen de Villet le Duc.

Este un tip de locuință gotică, așezată pe un lot îngust de teren în rețeaua medievală a orașului.

În schema compozițională a fațadei complet vitrată, de tradiție gotică, apar elemente ale Renașterii italiene, venite din Lombardia: decorația bazată pe motive clasice, pilaștri angajați la parter, brîiele separatoare dintre niveluri, care marchează structura și subliniază orizontalitatea. Acoperișul înalt, specific regiunilor nordice, are lucarne. Aticul de la ultimul nivel este caracteristic pentru noul stil în arhitectura franceză.

jurul său, își fac un titlu de glorie din patronarea artelor și introducerea noului.

Contactul direct cu cultura italiană declanșează o întreagă campanie pentru promovarea Renașterii. Meșterii francezi fiind ostili la început importului de modă italiană, în prima etapă a Renașterii timpurii, arhitectura este realizată de maeștrii italieni, invitați să lucreze în Franța. Această etapă are o puternică influență italiană. În timp, arta italiană este asimilată, formele și principiile renascentiste sînt adaptate fondului specific. Puternica forță creatoare a arhitecților francezi a permis trecerea rapidă de la împrumutul elementelor italiene, la conceperea unui stil nou. Acesta este caracteristic francez și este bazat pe interpretarea directă de către meșterii francezi, a arhitecturii antice în esența ei [16].

Forța statului centralizat conferă arhitecturii franceze un caracter unitar care va dăinui de-a lungul timpului. Tendința spre raționalism și clasic, specifică pentru arhitectura franceză din toate timpurile, marchează din plin și Renașterea.

RENAȘTEREA TIMPURIE ÎN ARHITECTURA FRANCEZĂ

Cele două etape ale perioadei timpurii a Renașterii franceze, ilustrează modul de pătrundere și evoluția stilului.

Perioada Renașterii franceze de influență italiană

În această etapă, arhitectura se datorează maeștrilor italieni, formele reluîndu-le pe cele italiene.

Primele construcții realizate sînt castelele de pe Valea Loarei. Amboise este primul castel medieval regal francez, unde se operează intervenții în stilul Renașterii (fig. 103, 104).

Programul dominant al perioadei este castelul, reședință regală sau nobiliară. Primele tipuri de castele își mențin aspectul medieval, renunțîndu-se însă la fortificațiile devenite inutile, în condițiile evoluției tehnicii de luptă și a relativei stabilități politice din stat. Elementele specifice franceze, determinate de fondul tradițional gotic și de condițiile climatice, se păstrează: acoperișuri înalte cu numeroase lucarne și hornuri, fațade cu ferestre mari, parament de cărămidă alternînd cu piatra, ritm alert al decorației. Îmbinarea cu elemente ale Renașterii italiene generează un stil plin de prospețime și pitoresc, care este în același timp monumental:

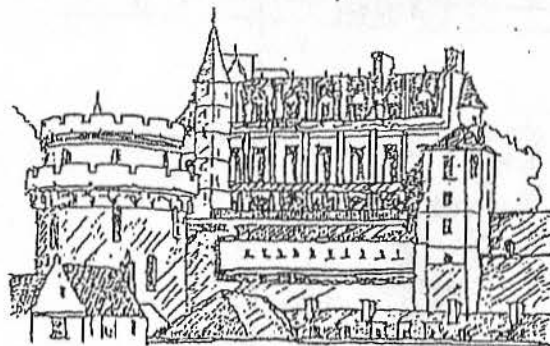


Fig. 103. Castelul de la Amboise (vedere dinspre sud).



Fig. 104. Castelul de la Amboise (vedere dinspre est), 1434 și secolul al XVI-lea (perioada Ludovic al XII-lea și Francisc I).

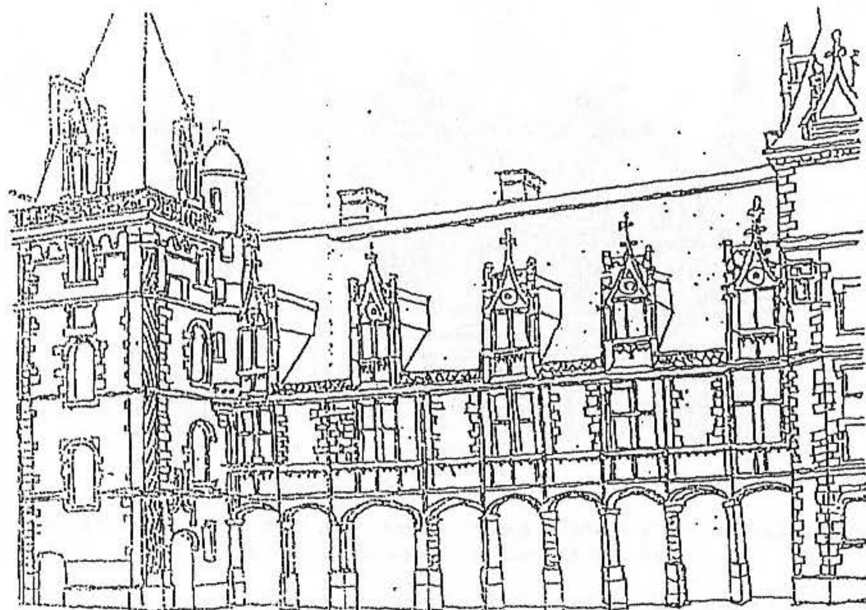
Reședință preferată a regelui Carol al VIII-lea, Amboise devine centrul unde se formează prima școală a Renașterii timpurii franceze, loc unde se instalează maeștrii italieni ce vor răspîndi noile idei artistice în Franța.

Trecerea de la puternicele turnuri circulare (caracteristice fortificației medievale) la aripa Francisc I — cu decorația specifică Renașterii timpurii din Franța — exprimă, la Amboise, transformarea ce s-a produs în prima jumătate a secolului al XVI-lea în construcția castelelor franceze.

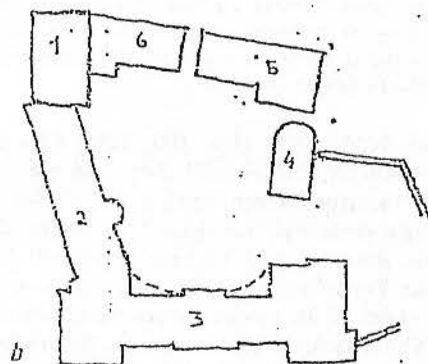
castelele de la Blois, 1498—1524 (fig. 105, 106); Chambord, 1519—1547 (fig. 107, 108); Chenonceaux, 1515—1581 (fig. 109) ș.a.

Un rol însemnat în organizarea spațiului interior al castelelor, l-a avut saltul din evoluția rezolvării funcționale a sălilor de recepție, galerii lungi și relativ joase, din care sînt eliminați suporții interiori. Celebrele săli de la castelul din Fontainebleau (fig. 115) sînt o primă etapă a acestei evoluții care va conduce la spațiul baroc al Galeriei Oglinzilor de la Versailles (sec. al XVIII-lea). Evoluția a fost determinată de necesități funcționale, sălile fiind destinate recepțiilor și balurilor de curte. Nevoia de a elibera spațiul la nivelul pardoselii coincide cu introducerea serbărilor de curte urmate de dans. Această încercare de a rezolva o sală fără stîlpi interiori apare în perioada gotică flamboaiantă, cînd în Anglia au existat exemple de rezolvare cu bolți pe nervuri decorative sprijinite numai pe ziduri. Soluția renascentistă, existentă și în palatele italiene, adoptă tavanul drept și înălțimea mai mică a sălii, mai apropiată de scara umană și de idealurile umaniste.

Printre artiștii italieni care au introdus Renașterea în Franța sînt menționați: *Fra Giocondo* și *Il Boccadoro* (lucrează la Chambord în



a

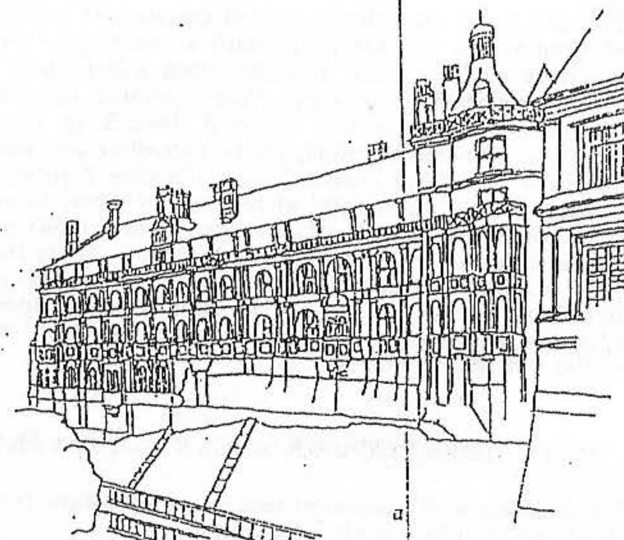


b

Fig. 105. Castelul de la Blois:

a — aripa Ludovic al XII-lea (1498); b — plan general: 1 — aripa secolul al XIII-lea; 2 — aripa Francisc I (secolul al XVI-lea; 3 — aripa Gaston d'Orléans (secolul al XVII-lea); 4 — aripa secolul al XV-lea; 5, 6 — aripa Ludovic al XII-lea (secolele al XV-lea şi al XVI-lea).

Castelul de la Blois este unul dintre primele monumente executate într-un stil nou, care păstrează tradiţia medievală şi specificul francez, împrumutînd creatorilor elemente ale Renaşterii italiene. Stilul este viu, policrom, folosind în placajul faţadei cărămidă aparentă şi piatră, iar pentru acoperişuri ardezie cenuşiu-verzuie. Plastica construcţiei, cu ferestrele largi ale ultimei perioade gotice, preia decoraţia italiană prin pilaştri ce articulează faţada, pe principiul ordonanţei suprapuse de la palatul Rucellai de la Florenţa, realizat de Alberti [16].



a

Fig. 106. Castelul de la Blois (aripa Francisc I), 1515—1524:

a — faţada exterioară; b — faţada spre curte; c — plan.

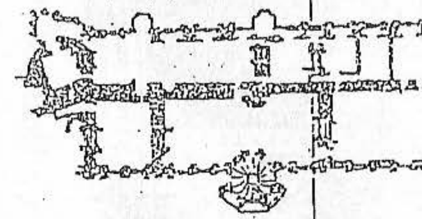
În compunerea faţadei exterioare a aripii Francisc I, deschisă către orizont, este introdusă traveea ritmică bramantiană, dar este menţinută direcţia ascensională gotică. Loggia de la ultimul nivel este caracteristică Renaşterii franceze.

Scara principală — închisă într-un turn decroşat de faţadă — rămîne un element medieval, cu toată decoraţia „italiană" pe care o primeşte.

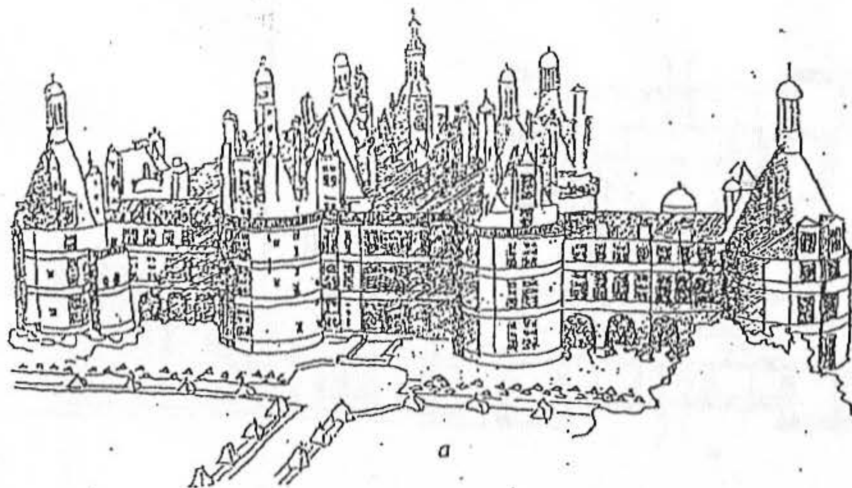
Planul neregulat, exprimarea sinceră a structurii şi funcţiunilor, jocul volumelor şi acoperişurile înalte cu lucarne, păstrează specificul medieval al monumentului, în ciuda numeroaselor elemente decorative renascentiste.



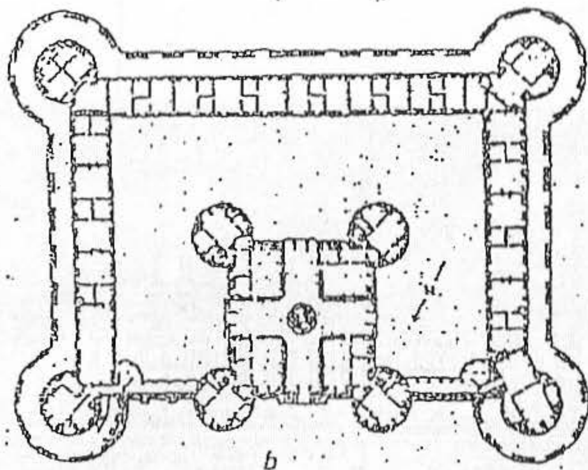
b



c



a



b

Fig. 107. Castelul de la Chambord (1519—1547):

a — fațada dinspre sud-est; b — plan

planurile — Domenico Da Cortona, probabil modificate de Leonardo Da Vinci; maeștri — constructori francezi.

Planul, medieval, anunță — prin simetria riguroasă — tipul renascentist. Medievală este și compunerea volumelor, cu turnuri circulare, cu jocul agitat al acoperișurilor înalte, lucarnelor și hornurilor.

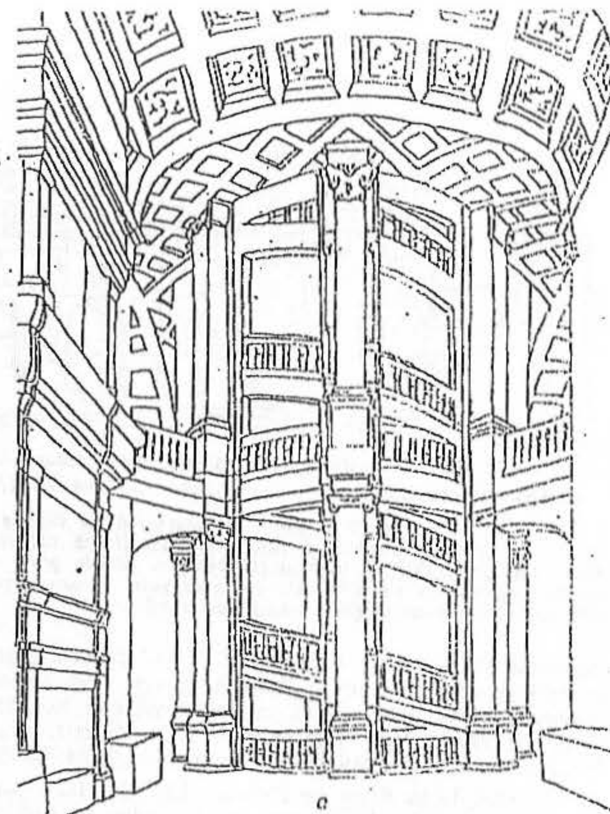
Abandonarea funcției de apărare a elementelor fortificate, decorația arhitecturală cu pilaștri suprapuși, cu arcadele în plin cintru și ritmarea fațadei pe verticală, dar cu accentuarea marcată a orizontalelor, îmbină cele două caracteristici ale perioadei: păstrarea tradiției medievale și adoptarea noului stil de influență italiană.

Fig. 108. Castelul de la Chambord (1519—1547):

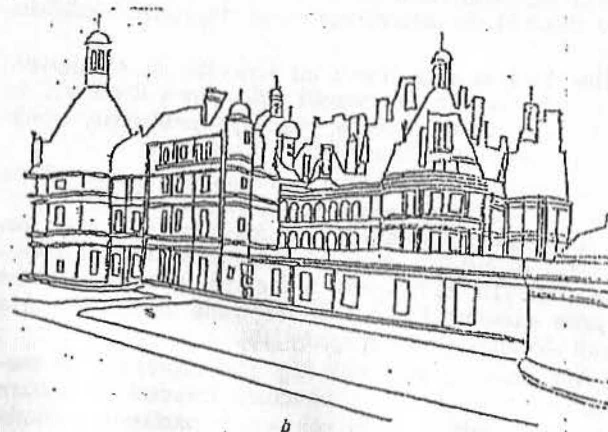
a — scara interioară; b — fațada dinspre nord-est; c — schița pentru scară în dublă spirală.

arhitect Leonardo Da Vinci.

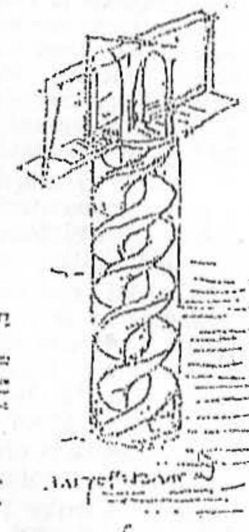
Scara în dublă spirală, dispusă în centrul construcției interioare și exprimată în acoperiș printr-un turn, reprezintă o exemplară reușită plastică și tehnică. Ea se datorează probabil studiilor lui Leonardo Da Vinci.



a



b



c

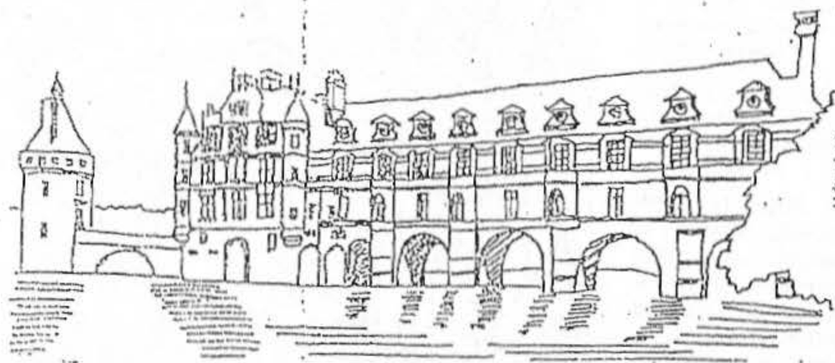


Fig. 109. Castelul de la Chenonceaux (vedere), 1515—1581
arhitect francez necunoscut; completări: Philibert De L'Orme, Jean Bullant.

Castelul, cu o siluetă elegantă și pitorească, se înscrie perfect în cadrul ambiental. Corpul rectangular a fost completat (între 1555—1559) cu un pod peste râul Cher. Jean Bullant adaugă (în 1576) o galerie peste acest pod. Preocuparea pentru ordonare și simetrie este evidentă prin ritmarea travceelor și legarea acestora cu lucarnele acoperișului tradițional, înalt.

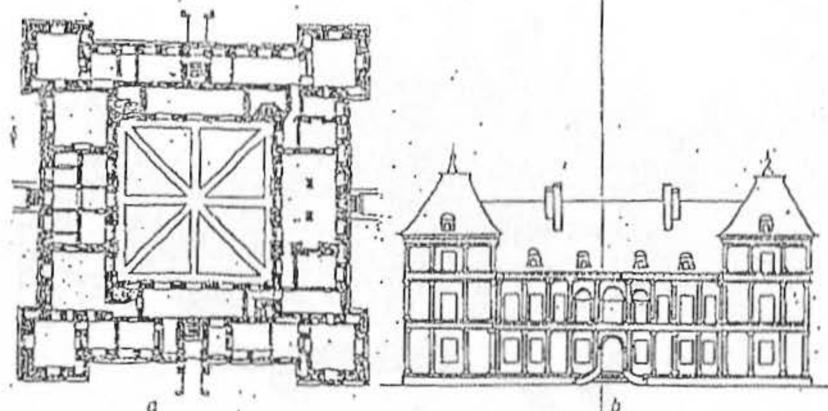
perioada 1519—1544); *Il Rosso* și *Il Primaticcio* (care realizează la Fontainebleau celebra Galerie Francisc I, fig. 115); *Sebastiano Serlio* (invitat pentru a aviza lucrările de la Fontainebleau, construiește castelul de la Ancy Le Franc, fig. 110); *Leonardo Da Vinci* (scara în dublă spirală de la Chambord fiind inspirată de un studiu al său, fig. 108).

Castelul de la Azay Le Rideau (fig. 111) face parte din cele mai bine conservate castele din timpul lui Francisc I. Aici se păstrează aspectul de fortificație (datorită șanțurilor de apărare și turnurilor de colț), dar transformarea crenelurilor în ferestre și a celorlalte piese de fortificație în elemente decorative exprimă noua tendință a arhitecturii. În aceeași direcție, sînt concepute și planul regulat, volumul adunat și echilibrat [16]. Eleganța fațadelor simetrice, accentuată de liniile orizontale de demarcare a etajelor și decorația discretă de factură renascentistă, conferă edificiului o mare seninătate.

Activitatea artiștilor italieni este inevitabil marcată de Manierism, curent în plină afirmare în Italia în momentul pătrunderii Renașterii în Franța. Artiștii francezi vor prelua selectiv elemente manieriste, urmărind însă constant idealul clasic specific arhitecturii franceze.

Castelul regal de la Fontainebleau a fost construit de Francisc I, ca extindere în jurul donjonului unui mic castel medieval. Forma neregulată a planului se datorează intervențiilor succesive care au avut loc. Construcția se desfășoară în jurul a numeroase curți. Plastica arhitecturală a Curții Ovale (fig. 112, 113), operă a meșterului francez Gilles Le Breton, este un prim exemplu francez de inspirație directă din arta romană, ale cărei reguli sînt aplicate cu strictețe [16].

În curtea Calului Alb, Scara în Potcoavă (fig. 114) reprezintă de asemeni unul dintre primele exemple din arhitectura franceză de tratare liberă a unei scări monumentale, a cărei compoziție părăsește formula medievală.



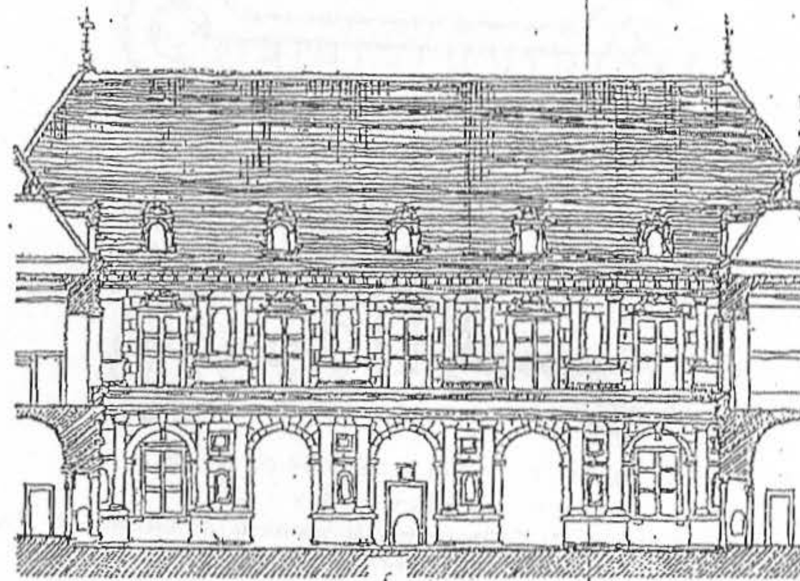
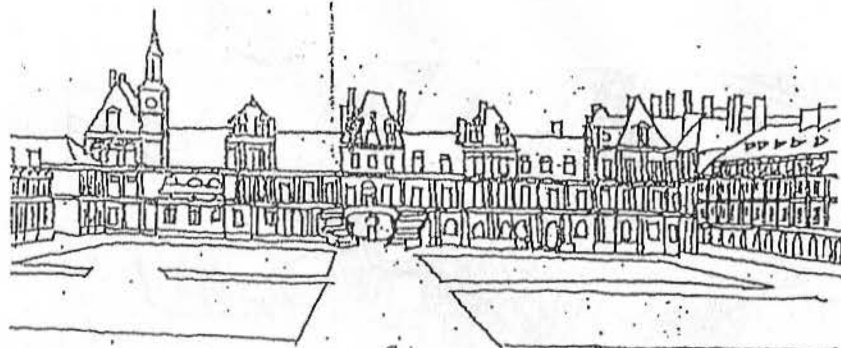


Fig. 110. Castelul de la Ancy Le Franc (1540):
a — plan; b — fațada exterioară; c — fațada interioară
arhitect Sebastiano Serlio.

Castelul de la Ancy, de formă perfect regulată, atribuit arhitectului italian Sebastiano Serlio este un edificiu inspirat direct după palatul Vaticanului și pare a marca triumful „italianismului" în arhitectura franceză [16].



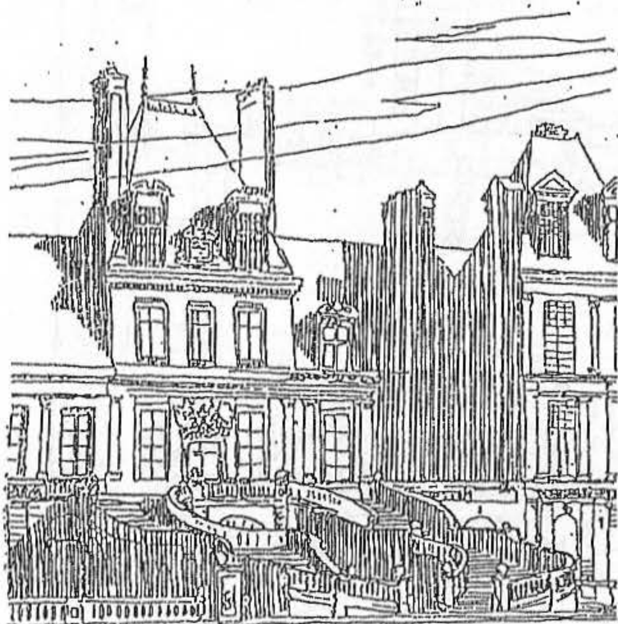


Fig. 114. Castelul de la Fontainebleau (1528—1540):
a — Curtea Cheval Blanc; b — Scara în Potcoavă (în curtea Cheval Blanc).

Galeriile Francisc I și Henric al II-lea (fig. 115) fac parte din suita de săli de recepție caracteristice programului de palat francez și răspîndite ulterior în arhitectura reședințelor princiare europene. Decorația somptuoasă este realizată de arhitecții italieni Rosso și Primaticcio cu lambriuri, picturi și stucaturi în stilul manierist din Italia acelei perioade.
de arhitectură ale celor cinci tipuri de coloane.

Sălile de la Fontainebleau reprezintă o verigă însemnată din lanțul evoluției acestui tip de program ce anunță spiritul baroc și culminează cu Sala Oglinzilor de la Versailles.

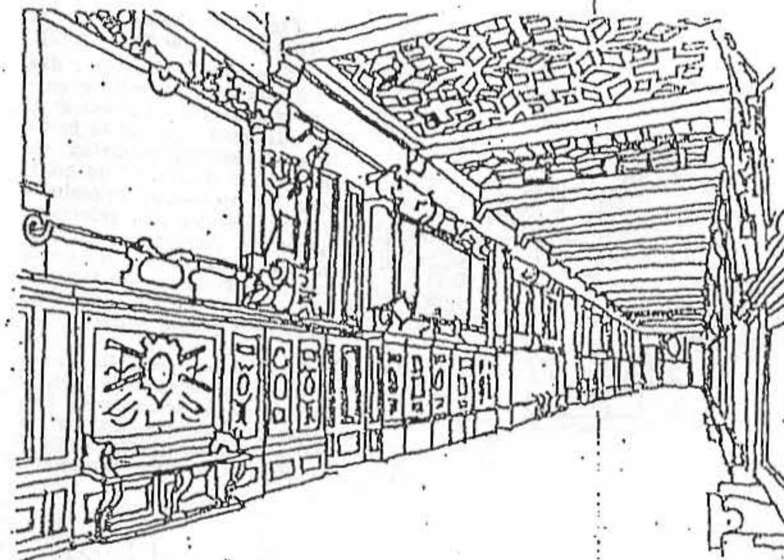




Fig. 115. Castelul de la Fontainebleau (1528—1540):
a — Galeria Francisc I; b — Galeria Henric al II-lea.

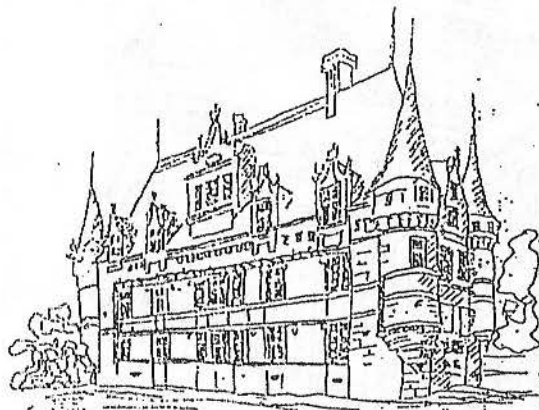
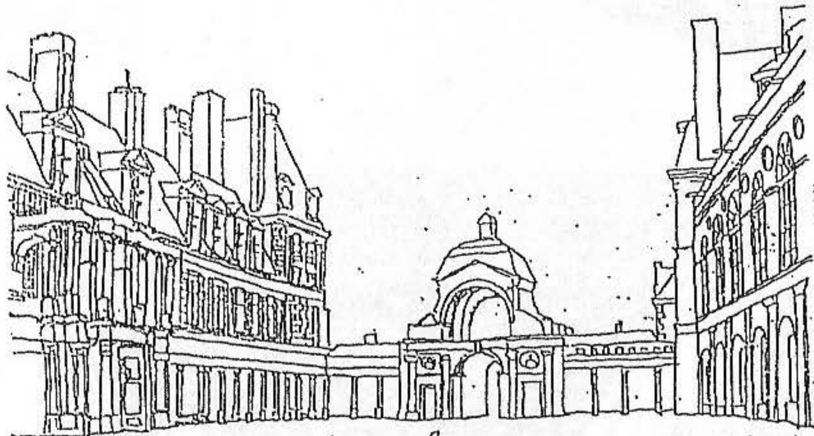
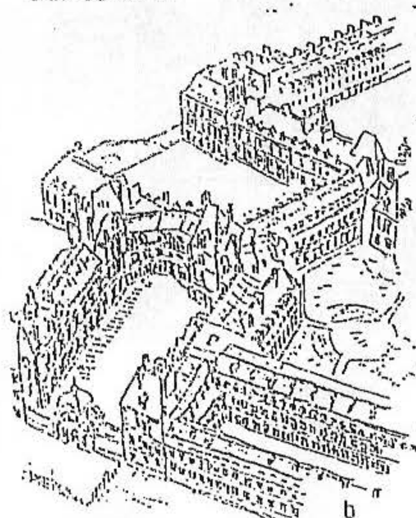


Fig. 111. Castelul de la Azay Le Rideau (1519—1527).

Construcția face parte din cele mai bine conservate castele din timpul lui Francisc I. Se păstrează aspectul de fortificație (datorită șanțurilor de apărare și turnurilor de colț), dar transformarea crenelurilor în ferestre și a celorlalte piese de fortificație în elemente decorative exprimă noua tendință a arhitecturii. În aceeași direcție sînt concepute și planul regulat, volumul adunat și echilibrat [16]. Eleganța fațadelor simetrice, accentuată de liniile orizontale de demarcare a etajelor și decorația discretă de factură renascentistă, conferă edificiului o mare seninătate.





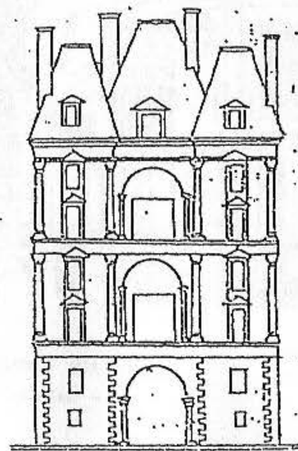


Fig. 112. Castelul de la Fontainebleau (1528—1540) — Curtea Ovală:

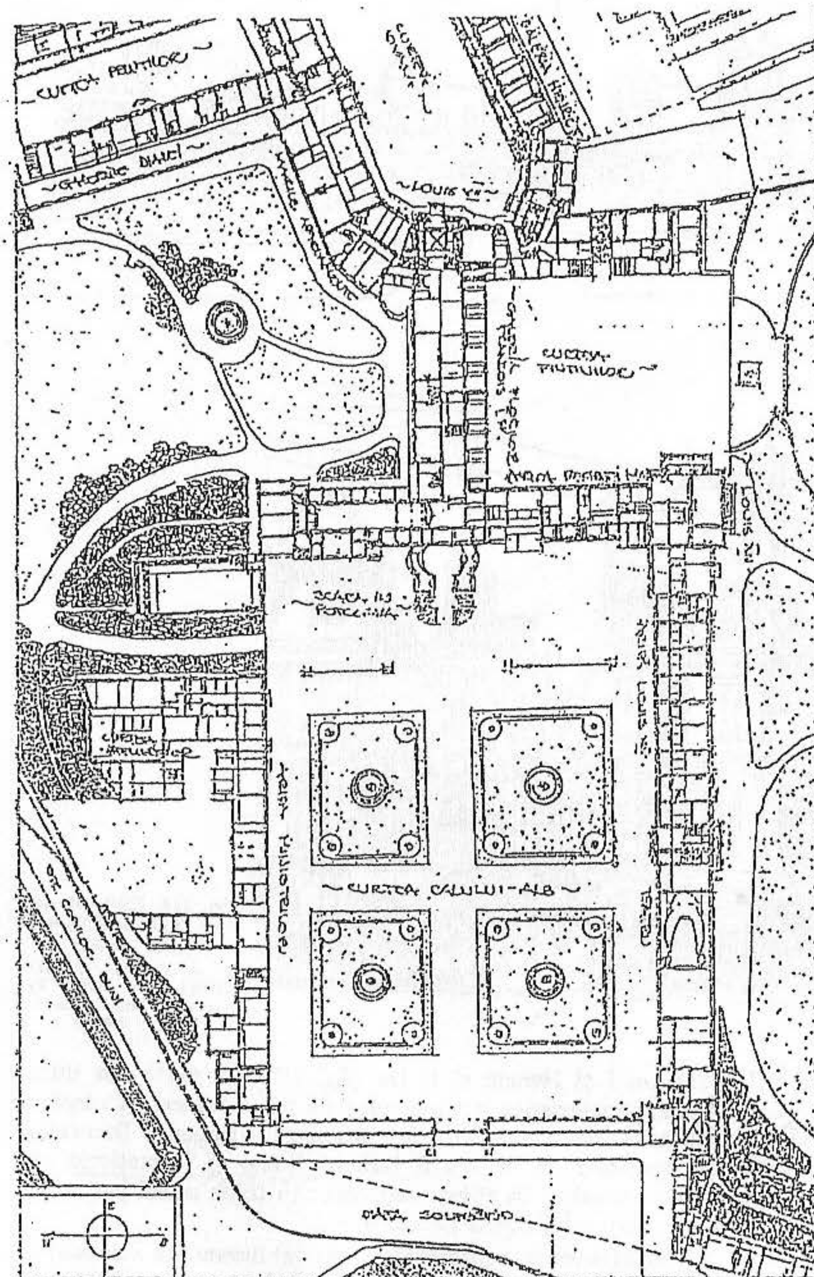


Fig. 113. Castelul de la Fontainebleau (plan ansamblu).

Refractari, la început, pătrunderii arhitecturii considerate străine, meșterii francezi (formați în tradiția gotică) se adaptează cu timpul la noul stil, călătoresc în Italia, ajung curînd să producă opere originale de mare valoare, să scrie tratate de arhitectură.

În a doua etapă, cea a Școlii Renașterii Naționale, constructorii francezi au ajuns să înțeleagă arta antică, artă care a stat la baza Renașterii italiene. Maeștrii arhitecturii Renașterii franceze își apropie de la surse lecția Romei antice, aducînd aportul lor specific la crearea unui stil original.

Jean Bullant (1510—1578) și *Philibert De L'Orme* (1510—1570) sînt figurile reprezentative pentru această formație profesională de constructori încercați care atacă și studiul teoretic al arhitecturii. Jean Bullant construiește castelul de la Ecouen (fig. 116, 117) și scrie tratatul *Reguli de arhitectură ale celor cinci tipuri de coloane*.

Philibert De L'Orme îmbină cu ingeniozitate formele arhitecturale ale Romei antice cu cele ale Renașterii italiene și cu tradiția franceză. Creează *ordinul francez* cu coloana compusă din tamburi de mică înălțime, formulă adecvată resurselor locale de materiale și care se armonizează în același timp cu „moda" manieristă italiană. Cele mai însemnate construcții realizate de Philibert De L'Orme au fost castelul de la Anet, mormintele regale de la St. Denis și palatul Tuilleries de la Paris (fig. 118, 119, 120, 121). Din păcate, aceste ansambluri au fost distruse. Se mai păstrează doar părți din construcții sau detalii disparate. Marea influență a lui Philibert De L'Orme în arhitectura franceză s-a transmis prin scrierile sale: „Noi invenții pentru a construi bine și economic", unul dintre cele mai practice tratate ale Renașterii, și „Arhitectură", unicul volum apărut din tratatul mai amplu proiectat.

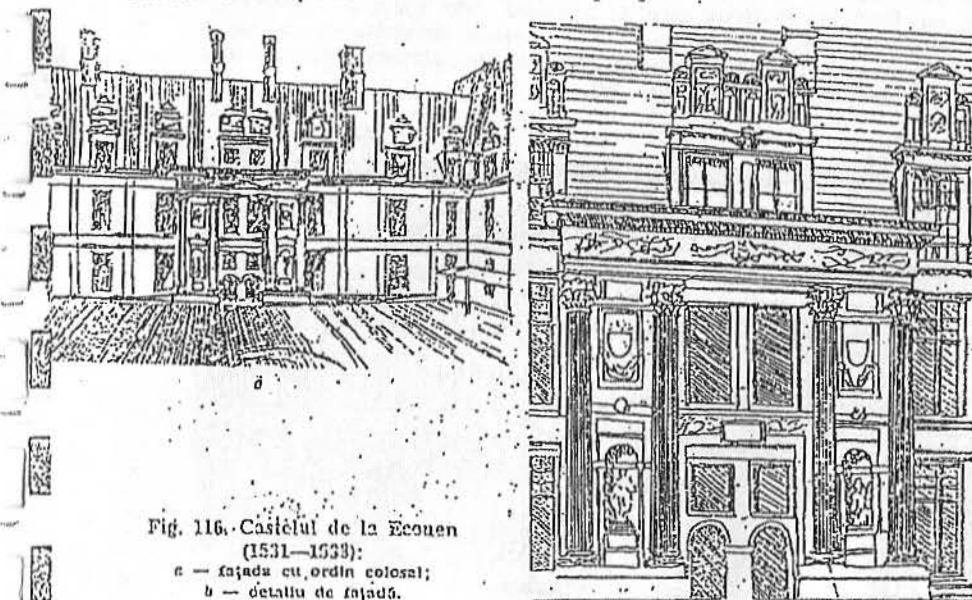


Fig. 116. Castelul de la Ecouen (1531—1533):
a — fațada cu ordin colosal;
b — detaliu de fațadă.
arhitect Jean Bullant.

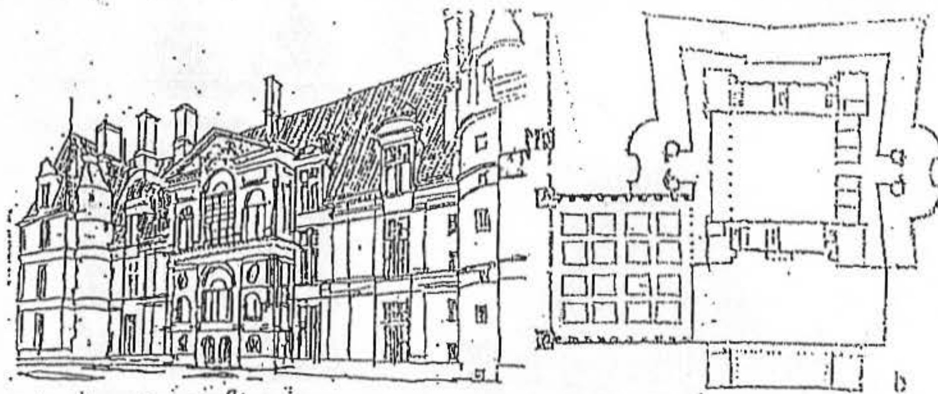


Fig. 117. Castelul de la Ecouen (1531—1533):
a — fațada de nord; b — plan
arhitect Jean Bullant, 1510—1578.

Stăpînit de simțul grandoarei, preluat din arhitectura romană antică, Jean Bullant realizează la Ecouen o construcție severă și monumentală. Arhitectura castelului este austeră, calitățile sale rezultînd din perfecta armonizare a proporțiilor, din frumusețea ordonanțelor clasice.

Philibert De L'Orme poate fi considerat fondatorul școlii clasice a Renașterii franceze. De formație constructor, el îmbină cunoștințele tehnice în profesiune cu studiul și analiza teoretică a Renașterii italiene și a antichităților romane, pe care le vizitează.

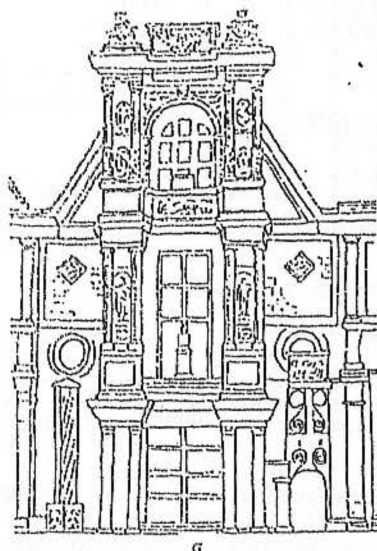
Reușește să creeze un stil francez al Renașterii — bazat pe specificul raționalist și clasic.

Numit arhitect regal în timpul domniei lui Henric al II-lea, realizează monumente remarcabile — din păcate parte din ele distruse (castelul de la Anet, palatul Tuilleries de la Paris).

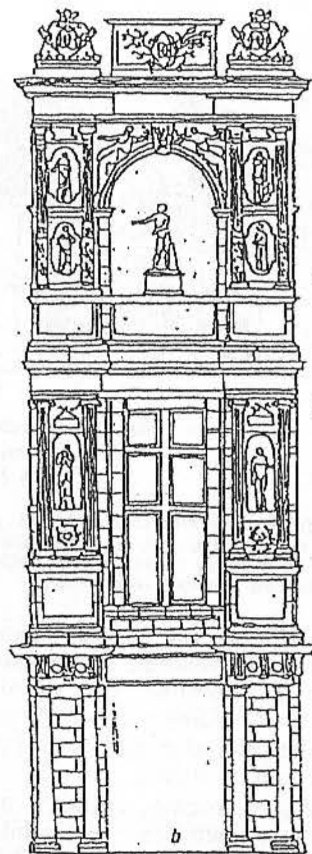
Din fragmentul păstrat din poarta capelei castelului de la Anet (păstrat la Paris în curtea Facultății Beaux Arts) se remarcă măiestria cu care îmbină arhitectul francez ordinele clasice într-o suprapunere armonioasă.

Pe lîngă valoroasa operă constructivă, Philibert De L'Orme lasă și o importantă operă scrisă, monument al teoriei arhitecturii Renașterii, echivalent cu operele italiene ale vremii. În studiile sale, arhitectul prezintă și scheme asupra „invențiilor" sale practice, printre care „Ordinul Francez", realizat la Tuilleries, exemplu de adaptare la specificul local al formelor universal cunoscute.

Pierre Lescot (1515—1578) de formație umanistă și — mai curînd decît arhitect — un amator luminat, în construcția Curții Pătrate de la Luvru aliază cu îndrăzneală și spontaneitate elementele de inspirație italiană, cu cele tradiționale franceze. Lescot are avantajul colaborării cu sculptorul Jean Goujon, care realizează o decorație de mare rafinament și delicatețe. Avînd cunoștințe universale, Lescot și Goujon realizează o fațadă cu deosebite calități artistice care, făcînd încă parte prin caracteristicile sale din etapa timpurie a renașterii franceze, anunță următoarea perioadă, cea clasicistă.



a



b

Fig. 118. Castelul de la Anet, 1547—1553 (distrus):
a — fragment din corpul central; b — intrarea în capelă.
arhitect Philibert De L'Orme, 1510—1570.

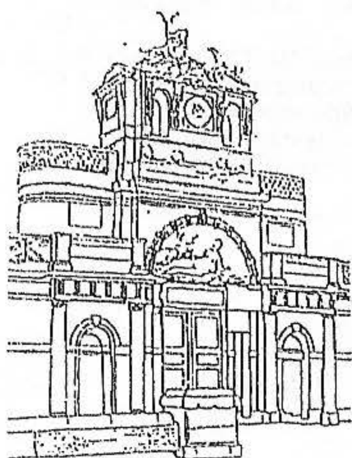


Fig. 119. Castelul de la Anet, 1547—1553 (distrus) — intrarea în curtea castelului.
arhitect Philibert De L'Orme.

Philibert De L'Orme poate fi considerat fondatorul școlii clasice a Renașterii franceze. De formație constructor, el combină cunoștințele cu studiul și analiza teoretică a Renașterii italiene și a antichităților romane.

Din fragmentul păstrat din poarta capelei de la castelul de la Anet — păstrat la Paris în curtea Facultății Beaux Arts — se remarcă măiestria, cu

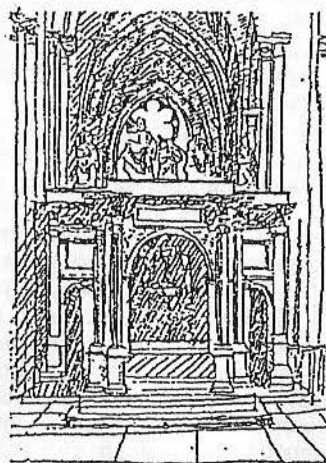
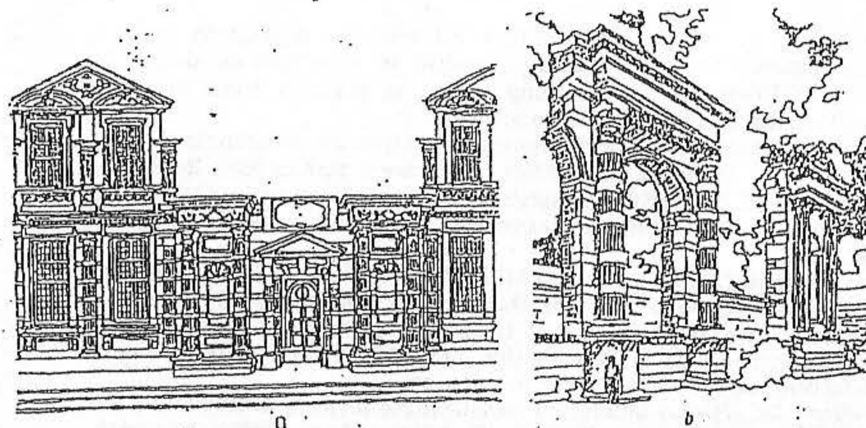


Fig. 120. Catedrala de la Saint Denis — Mormîntul lui Francisc I
arhitect Philibert De L'Orme.

Philibert De L'Orme dă ansamblului funerar aspectul unui arc de triumf roman și utilizează



a b

Fig. 121. Paris — Palatul Tuilleries (distrus) — fragmente cu ordinul francez
arhitect Philibert De L'Orme, 1510—1570.

Pe lingă valoroasa operă constructivă, Philibert De L'Orme lasă și o importantă operă scrisă, monument al teoriei arhitecturii Renașterii; echivalent cu operele italiene ale vremii. In studiile sale, arhitectul prezintă și scheme asupra inventiilor" sale practice, printre care „Ordinul Francez", realizat la Tuilleries, exemplu de adaptare la specificul local al formelor universal cunoscute.

Ritmul relativ mărunt, pilaștrii delicați ce flanchează golurile, abundența decorativă țin încă de faza timpurie de inspirație bramantiană lombardă. Detașarea pavilioanelor ușor decroșate este subliniată prin tratarea lor cu motivul arcului triumfal. Ca și rezolvarea ultimului nivel în atic cu ferestre, motivul arcului triumfal este specific arhitecturii monumentale franceze. Proporționarea riguroasă, seninătatea expresiei plastice și, în același timp, voiciunea ritmului sînt atribute ale noii faze a școlii naționale franceze (fig. 122, 123).

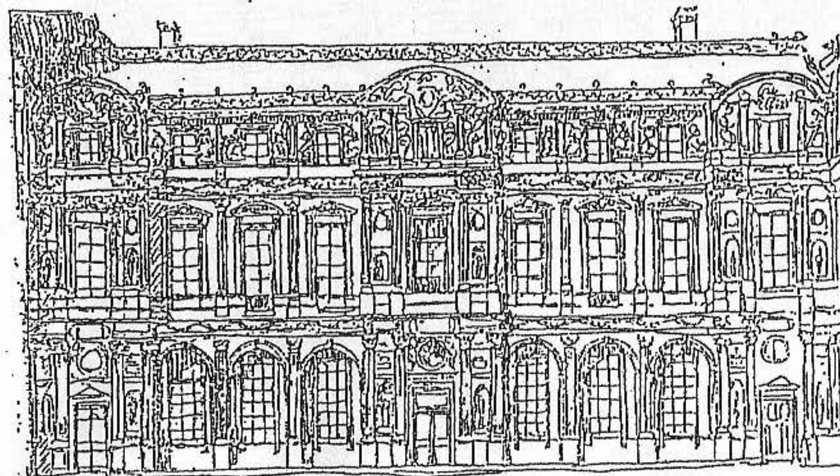
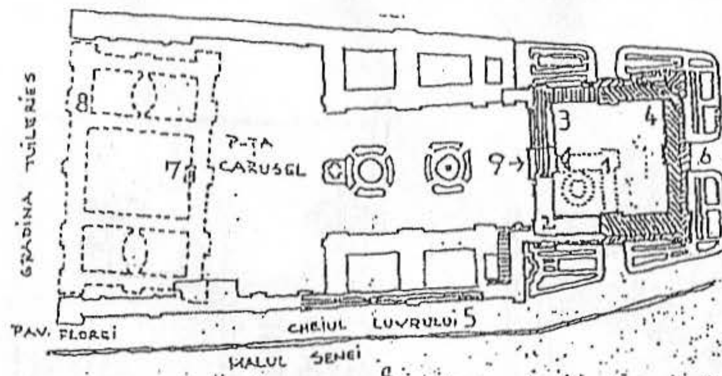


Fig. 122. Paris — Palatul Luvru (1546—1578) — Curtea pătrată (aripa de sud)
arhitect Pierre Lescot, 1515—1578 și sculptor Jean Goujon, 1510—1564.



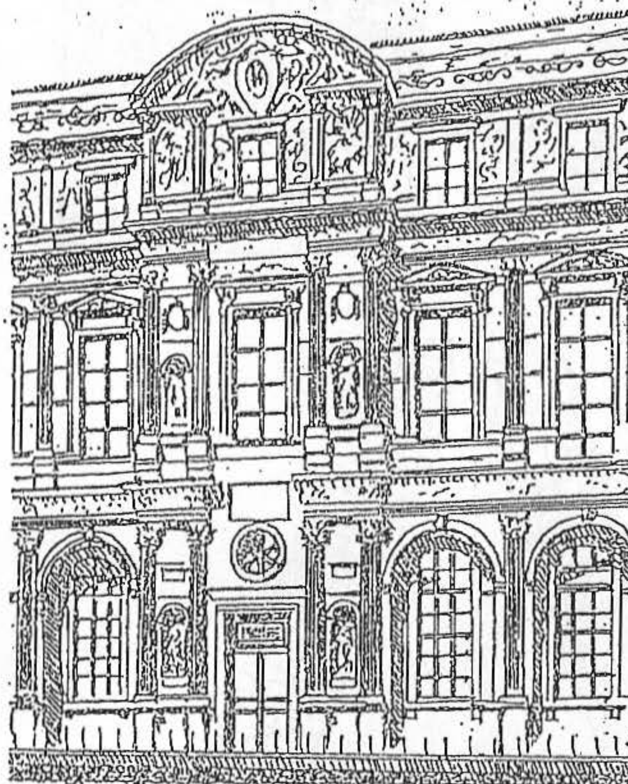


Fig. 123. Paris — Palatul Luvru: a — plan: 1 — vechiul Luvru; 2, 3, și 4 — Curtea Pătrată (arhitecții: Pierre Lescot, Jacques Lemercier, respectiv Louis Le Vau); 5 — Cheiul Luvrului arhitect Louis Métézeau); 6 — Colonada (arhitect Claude Perrault); 7 — Arcul Carroussel; 8 — Pavilionul Tuilleries (arhitect Philibert De L'Orme); 9 — Pavilionul Orologiului (arhitect Jacques Lemercier); b — detaliu Curtea Pătrată (arhitect Pierre Lescot).

Fațada Luvrului realizată de Lescot a constituit adesea sursa de inspirație pentru palatele princiare și nobiliare, nord-europene și vest-europene.

În perioada în care inspirația italiană este prelucrată de spiritul raționalist francez — etapă cunoscută sub denumirea de Școala Națională a Renașterii franceze — monarhia își fixează sediul principal în Ile de France, cu centrul în capitala țării, la Paris. Atunci s-au realizat cunoscutele opere arhitecturale de la Fontainebleau (Curtea Calului Alb cu Scara în Potcoavă, fig. 114) și de la Paris (palatul Tuilleries, fig. 121);

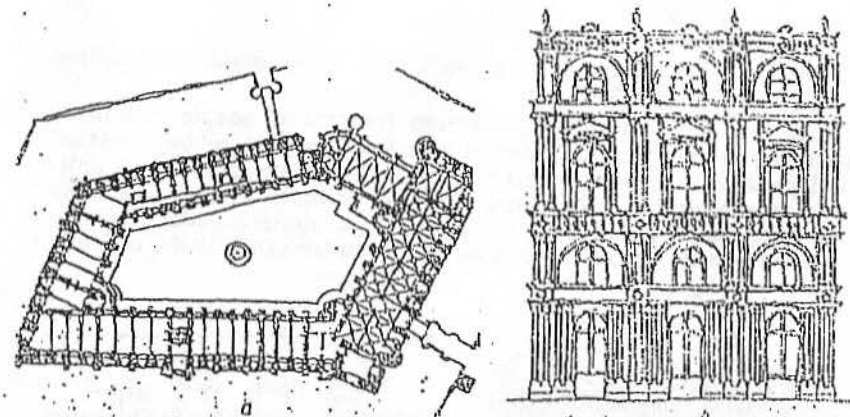


Fig. 124. Castelul de la Saint-Germain (1539): a — plan; b — fațadă.

Dezvoltată pe un plan medieval cu curte interioară de formă neregulată, construcția regală pe lîngă Paris are fațade de proporții manieriste, cu patru nivele cu travee flancate de dubli pilaștri suprapuși. Castelul este printre primele clădiri din Franța acoperite cu terasă, element nefuncțional în condițiile climatice franceze și care nu a fost imitat.

la Palatul Luvru se începe construcția Curții Pătrate, fig. 122, 123; se edifică biserica St. Eustache, fig. 128); lîngă Paris se fac refaceri la palatul Saint-Germain (fig. 124) și în provincie se construiește, în același spirit, palatul d'Assézat de la Toulouse (fig. 125).

În timpul domniei lui Henric al IV-lea, se pun bazele programului urbanistic în Franța. Piețele pariziene Vosges (fig. 126) și Dauphine (fig. 127), executate la începutul secolului al XVII-lea, adoptă soluția renascentistă simetrică și ordonată, cu construcții dispuse perimetral și deschise prin portice către piață. În plastica de fațadă, este introdusă ordonanța clasică, dar se păstrează placajul tradițional francez din cărămidă și piatră.

Monument eclectic prin aplicarea unei decorații clasicizante la forme gotice, biserica Saint Eustache exprimă atașamentul

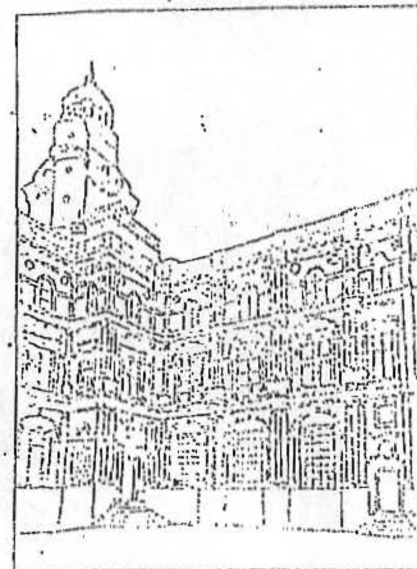


Fig. 125. Toulouse — Palatul Assézat (vedere), 1555—1560.

A doua jumătate a secolului al XVI-lea, perioada afirmării Școlii Naționale a Renașterii franceze, exprimă momentul în care arhitecții francezi încep să interpreteze direct și în forme specifice antichitatea romană.

francezilor față de arhitectura medievală, care se manifestă cu precădere la clădirile de cult (fig. 128).

Cauza ce a determinat ca arhitectura franceză să adopte mai tîrziu Renașterea trebuie căutată în faptul că artiștii francezi au fost creatorii stilului gotic, care constituia tradiția locală. Nu se poate spune că antichitatea le era străină francezilor, ei avînd prezente în țară însemnate vestigii galo-romane, care erau cunoscute și de meșterii gotici. Scrierile antice, de asemeni, făceau obiectul studiului sau lecturii încă din perioada

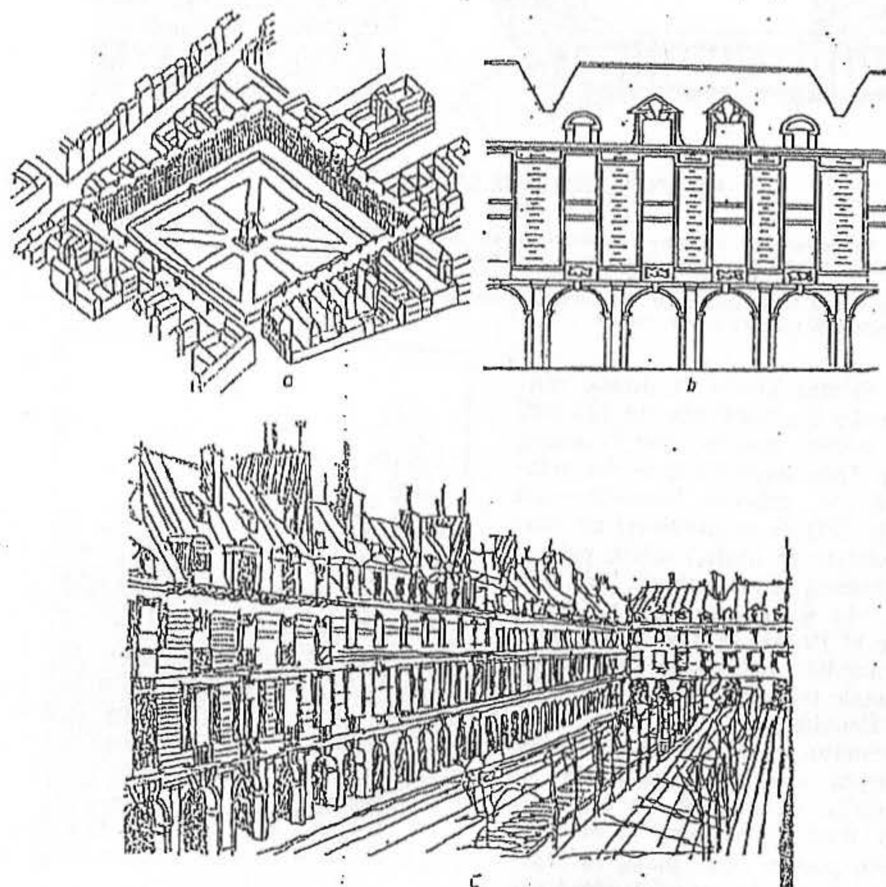


Fig. 126. Paris — Piața Vosges (1606—1612):
a — axonometrie; b — detaliu fațadă; c — vedere.

Ansamblul urbanistic este început în timpul domniei lui Henric al IV-lea și face parte din planul ambițios de restructurare a Parisului medieval. Piața Vosges reprezintă tipul de piață al Renașterii clasice franceze, închisă perimetral cu clădiri de locuințe pentru închiriat, dotate cu portice primitoare la parter. Arhitectura de fațadă se caracterizează prin folosirea decorației tradiționale de piatră și cărămidă, pentru o plastică sobră, în care se face uz discret de ordonanța clasică. Se păstrează, de asemenea, tipul tradițional de acoperiș franțuzesc, înalt și cu lucarne.

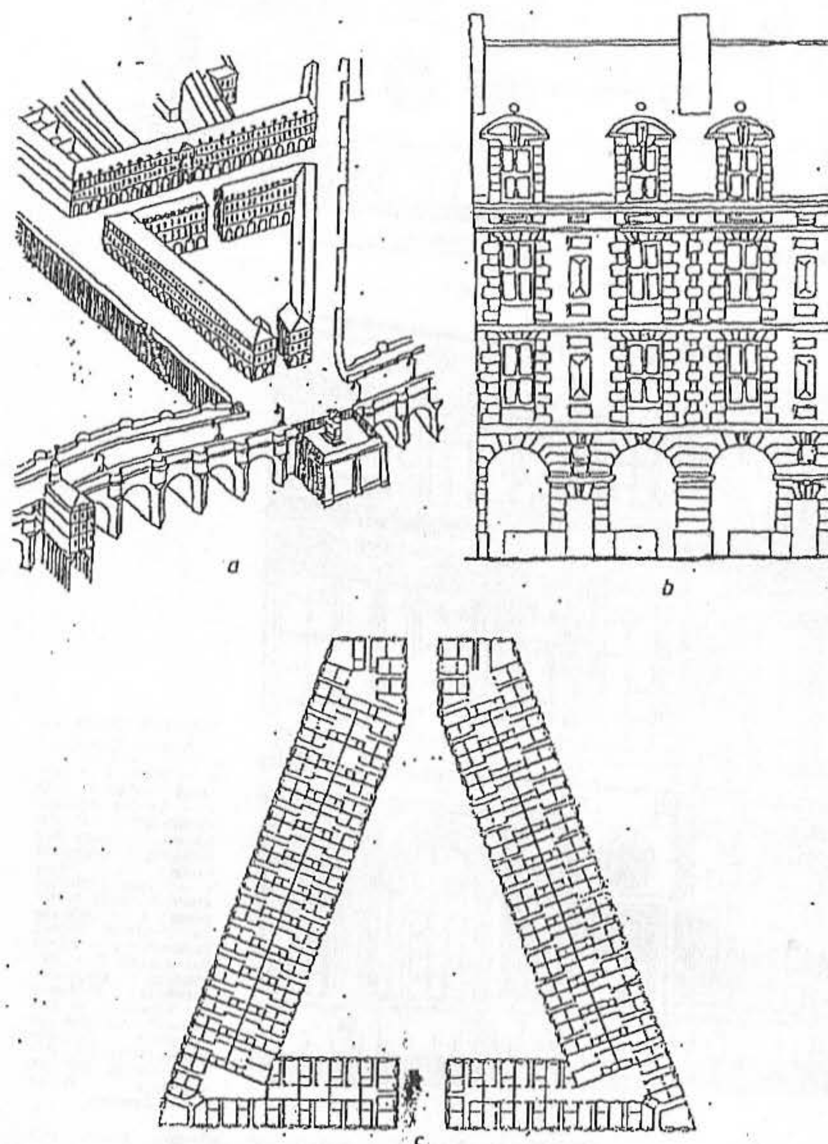


Fig. 127. Paris — Piața Dauphine (1607):
a — axonometrie; b — detaliu fațadă; c — plan.

Piața, de formă triunghiulară, este delimitată de trei străzi și debușează spre Sena în dreptul Podului Nou. Construit în cadrul planului de modernizare a Parisului (inițiat de Henric al IV-lea), ansamblul are caracteristici asemănătoare cu Piața Vosges. Clădirile de locuit care constituie fronturile pieței au portice la parter și sînt realizate în aceeași arhitectură vioaie și primitoare din piatră și cărămidă.

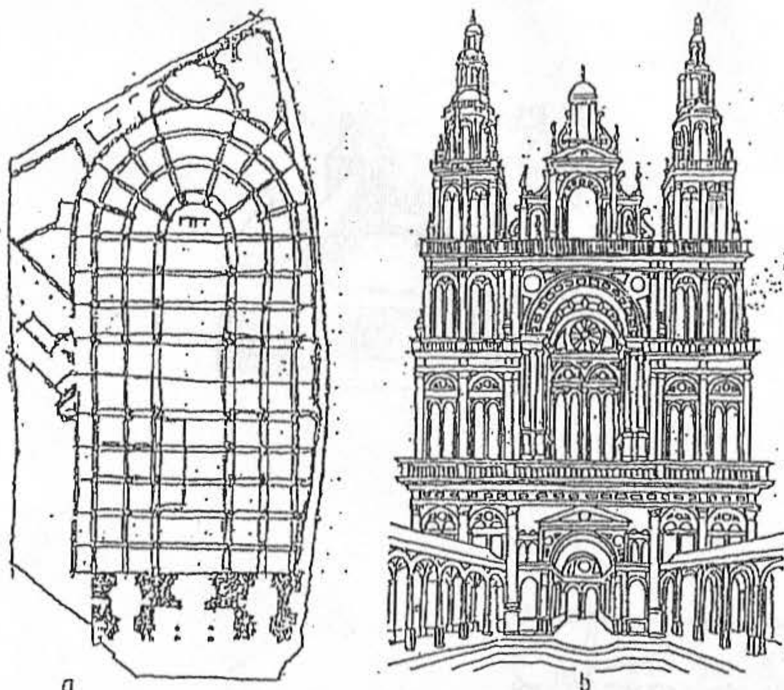


Fig. 128. Paris — Biserica St. Eustache (1530—1631):
a — plan; *b* — fațada vestică.

Monument eclectic prin aplicarea unei decorații clasicizante la forme gotice, biserica Saint Eustache exprimă atașamentul francezilor față de arhitectura medievală, care se manifestă cu precădere la clădirile de cult.

medievală. Populația a rămas însă credincioasă Goticului, care era înrădăcinat în psihologia francezilor, exprima raționalismul ce îi caracteriza.

Contactul cu arta italiană, care s-a făcut tîrziu, a condus însă la preluarea, apoi adaptarea formelor și principiilor renascentiste. Puternica forță creatoare a arhitecților francezi, asimilarea rapidă a Renașterii, cu împrumutul unor elemente, au permis în final conceperea unei formule specifice a stilului. Acesta are o evoluție caracteristic franceză, bazată pe interpretarea antichității și a arhitecturii de tip universal care devenise Renașterea.

CLASICISMUL REGAL SAU CLASICISMUL DE CURTE ÎN FRANȚA (secolul al XVII-lea)

Următoarea etapă a Renașterii franceze — stil original de fapt — a fost cea clasicistă, cunoscută și sub denumirea de Clasicism de curte sau regal, deoarece tonul în evoluția arhitecturii l-a dat principalul beneficiar care era monarhia.

Clasicismul de curte francez a coincis cu dezvoltarea stilului Baroc în Europa și, deși a preluat din acesta multe elemente, a reușit să conducă

la triumful raționalismului. Clasicismul de curte s-a îndreptat — în final — spre stilul Neoclasic din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea.

În condițiile în care monarhia dirija toate direcțiile de dezvoltare și aduna în jurul său la curtea regală — pentru fast și cu motivații politice — toată marea nobilime și pe oamenii de cultură, apare aproape firesc ca linia de evoluție a arhiecturii să fie legată de curtea regală.

Domnia lui Ludovic al XIV-lea a creat o perfecționată și protocolară manieră de organizare a vieții de curte, iar arhitectura — care se practica la curte sau la Paris — era imitată în întreaga țară, chiar în întreaga Europă. Stilul Ludovic al XIV-lea — expresie a Clasicismului de curte — denumit și Le Grand Siècle, preia mult din modul de organizare al curții: o anume rigiditate și multă grandoare, firești pentru momentul de maximă expansiune a Franței. Din acest motiv arhitectura este solemnă, adeseori pompoasă, caracteristici care nu reușesc să-i anuleze calitățile [16].

Monarhia absolută și curtea pe care o întreținea, explică o parte a denumirii pe care a căpătat-o stilul. Faptul că francezii au optat pentru Clasicism nu-și găsește însă justificarea în organizarea unei fastuoase curți regale. Motivele evoluției arhitecturii franceze spre Clasicism sînt altele: slaba influență a Contrareformei într-o Franță cu biserică gallicană, care nu a favorizat totala desfășurare a Barocului; o caracteristică psihologică națională care tindea spre echilibrul și raționalismul clasic. Aceasta explică și faptul că, în momentul în care au acceptat să preia Renașterea, francezii au interpretat direct sursele antichității romane.

Mîndria națională, sentimentul forței pe care îl aveau de a crea o arhitectură proprie în stilul antic, i-a îndepărtat pe francezi de preluarea ca atare a Clasicismului palladian. Ei au creat un stil de arhitectură original, care se alătură direcției de evoluție a filosofiei, științei, literaturii franceze din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Este perioada în care în Franța se înființează academiile, se dă o direcție oficială curentului de factură clasicistă. Gîndirea raționalistă este exprimată de filozofia lui Descartes și coincide cu idealurile societății franceze ale vremii.

Arhitectura franceză își continuă evoluția în direcția clasicistă, preluînd unele principii ale Barocului, îndeosebi în organizarea spațiului construit sau urban, al grădinilor, a legăturii dintre clădiri și ambient. Se constată o mare varietate a programelor (palate, instituții de învățămînt, spitale, biserici, teatre etc.). Tipul de partiu de palat în această perioadă este rezolvat pe un plan în care domină forma de bară, cu deschidere spre curte și grădină. Partiul este de tip baroc și permite relația directă între spațiul construit și cel exterior. Încăperile principale sînt dispuse în anfiladă, în intenția de a crea influența spațiului interior. Sînt marcate intrarea principală și corpurile de capăt, precum și holul scării (palatul de la Maisons Laffitte, fig. 134).

În compunerea scărilor — interioare sau exterioare — se poate observa, în timp, evoluția de la scara de tip medieval, în elice și dispusă într-un turn (Blois, Chambord, fig. 106, 108) la scara deschisă de tip baroc (Scara Ambasadorilor de la Versailles, fig. 146).

Din perioada Renașterii clasiciste franceze se păstrează opere ale unor valoroși arhitecți, ingineri și peisagiști.

Salomon De Brosse (1571—1626), numit arhitect al coroanei în 1608, construiește la Paris biserica iezuită St. Gervais (fig. 129) și — inspirat de aripa manieristă a palatului Pitti din Florența — palatul Luxembourg de la Paris (fig. 130). Concepția sa despre arhitectură este nouă, deoarece

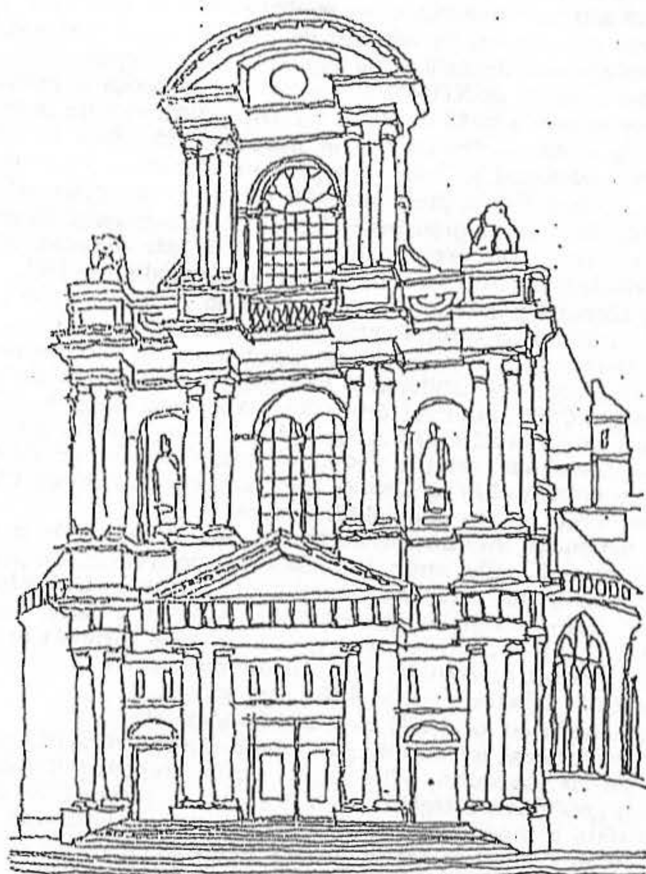
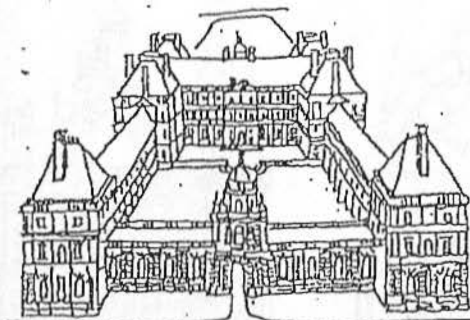


Fig. 129. Paris — Biserica Saint-Gervais (vedere), 1616
arhitect Salomon De Brosse, 1571—1626.

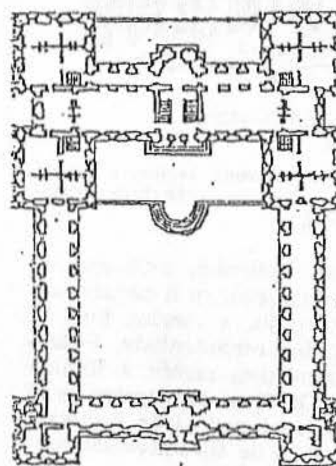
Arhitectul adaugă bisericii realizate în stil gotic flamboiant o fațadă clasică cu ordine suprapuse — de tipul corpului central al castelului de la Anet — însă discret marcată de influența artei baroce.

prelucrează plastic masa construită, fără să se limiteze doar la o decorație de suprafață. În acest sens, este un precursor al lui François Mansard [22].

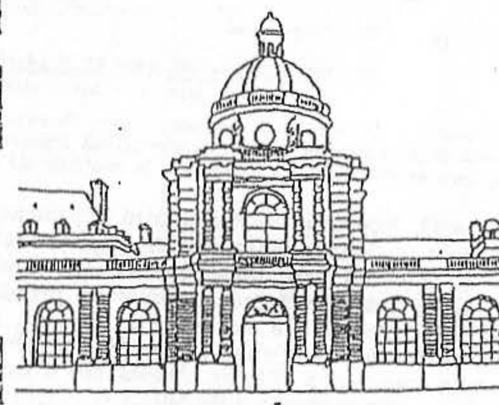
Jacques Lemercier (1585—1654) studiază la Roma (1607—1614) unde este influențat de Giacomo della Porta, însă păstrează în arhitectura pe care o practică, tradiția clasică franceză. Întors la Paris, continuă la Luvru Curtea Pătrată (fig. 122) și edifică Pavilionul Orologiului (fig. 131) în armonie cu realizarea lui Lescot din secolul precedent. Tot la Paris construiește biserica Sorbonnei (fig. 132), iar, împreună cu François Mansard, biserica Val-de-Grâce (fig. 135). Arhitect competent, Lemercier are ca principal patron pe marele om de stat care a fost Cardinalul de Richelieu, pentru care construiește Palatul Cardinal (azi Palais Royal),



a



b



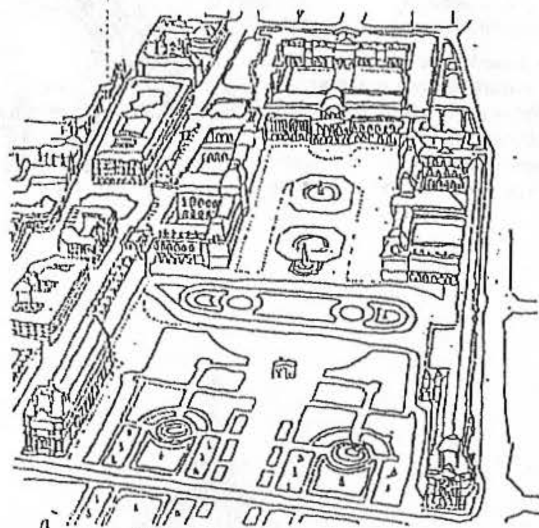
c

Fig. 130. Paris — Palatul Luxembourg, 1615—1624:

a — perspectiva ansamblului; b — plan; c — detaliu pavilionul de intrare

arhitect Salomon de Brosse, 1571—1626.

Palatul a fost construit pentru regina Maria de Medici în intenția de a compensa lipsa de confort a apartamentelor de la Luvru. Regina a dorit ca reședința pariziană să aibă drept model palatul Pitti de la Florența (orașul său natal). Arhitectul Salomon De Brosse, inspirîndu-se după aripa manieristă a palatului florentin, reia în același timp tradiția palatului francez din vremea lui Philibert De L'Orme. Palatul, așezat în centrul Parisului, este amplu și monumental și are una dintre cele mai frumoase grădini dintr-o capitală europeană.



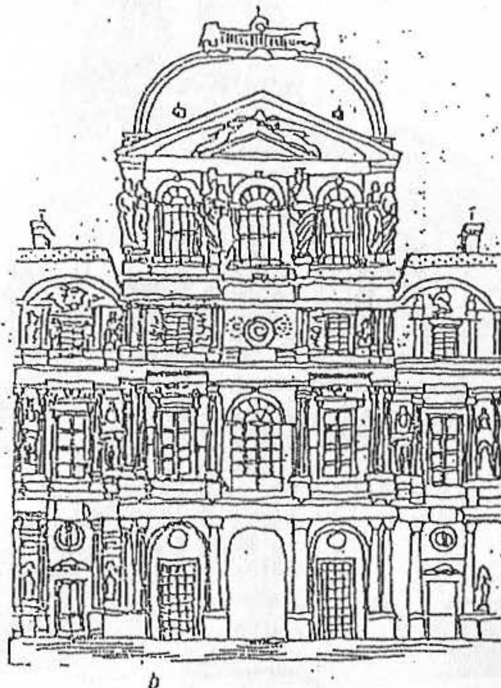
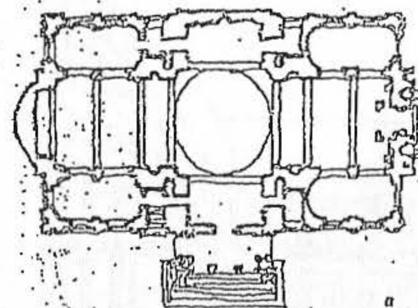


Fig. 131. Paris — Palatul Luvru:
a — vedere de ansamblu; b — pavilionul Orologiului
arhitect Jacques Lemercier, 1585—1654.

După aproape un secol de la începutul construcției, Curtea Pătrată a Luvrului este continuată, prin repetarea arhitecturii existente la aripa lui Lescot și intercalarea unui pavilion în ax. Pavilionul numit al Orologiului reia ordonanța lui Lescot, dar Lemercier îi adaugă peste acoperișuri un etaj cu cariatide și cupolă.



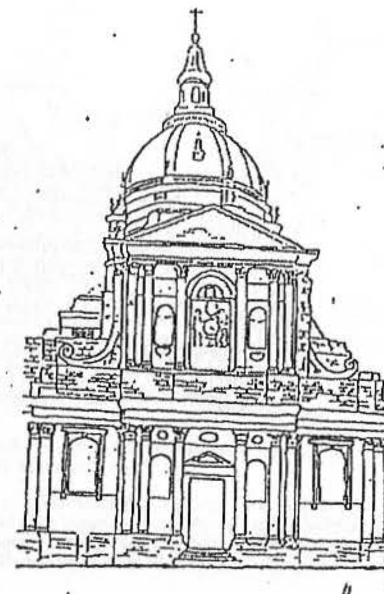


Fig. 132. Paris — Biserica Sorbonei, 1635—1642:
a — plan; b — fațadă
arhitect Jacques Lemercier, 1585—1654.

Planul bisericii construite de Lemercier pentru cardinalul Richelieu se dezvoltă pe axa longitudinală și are nucleul central în cruce greacă acoperit cu cupolă. Monumentul face parte din grupul bisericilor cu cupolă, ridicate în Franța în acea perioadă ce coincide cu faza barocă a arhitecturii romane (a influențat într-o oarecare măsură biserica pariziană).

biserica Sorbonnei, castelul și orașul Richelieu, de plan în rețea rectangulară și cu case tip [16].

François Mansard (1590—1666) — artist de geniu al epocii sale — creează un stil în cadrul Clasicismului regal francez. Elev al lui Salomon De Brosse, format pe linia trasată pe Philibert De Lorme, învățînd meseria în marile șantiere regale, Mansard stăpînește perfect regulile și principiile compoziționale ale Renașterii și Clasicismului. El depășește faza influenței italiene și elimină în același timp orice reminiscențe ale arhitecturii medievale. Construcțiile sale sînt remarcabile datorită deosebitului simț al ansamblului, simț de proporționare a întregului cu detaliile și de înscriere în mediul ambiental.

Expresie a ideologiei vremii în care este realizată — a apogeului monarhiei absolute, a statului centralizat și minuțios organizat — arhitectura sa obține subordonarea fiecărui detaliu ansamblului și realizează o ierarhie strictă în dispoziția volumelor construite [16]. Creația lui Mansard, deși conformă regulilor clasice, este departe de a fi rigidă sau prea riguroasă.

Dintre arhitecții francezi ai perioadei, Mansard este unul dintre cei care preiau influențe ale Barocului, tendință mai vizibilă în cazul bisericii Val-de-Grâce sau a castelului Maisons Laffitte.

Dintre lucrările sale, au intrat în patrimoniul universal al arhitecturii: aripa Gaston d'Orléans la castelul de la Blois (fig. 133), castelul Maisons Laffite (fig. 134), biserica Val-de-Grâce (fig. 135).

Renumita echipă formată din Louis Le Vau (arhitect constructor), Charles Le Brun (pictor decorator) și André Le Notre (arhitect peisagist), construiește ansamblurile de la Vaux Le Vicomte și Versailles, devenite model pentru palate și grădini princiare sau ansambluri urbane în întreaga Europă.

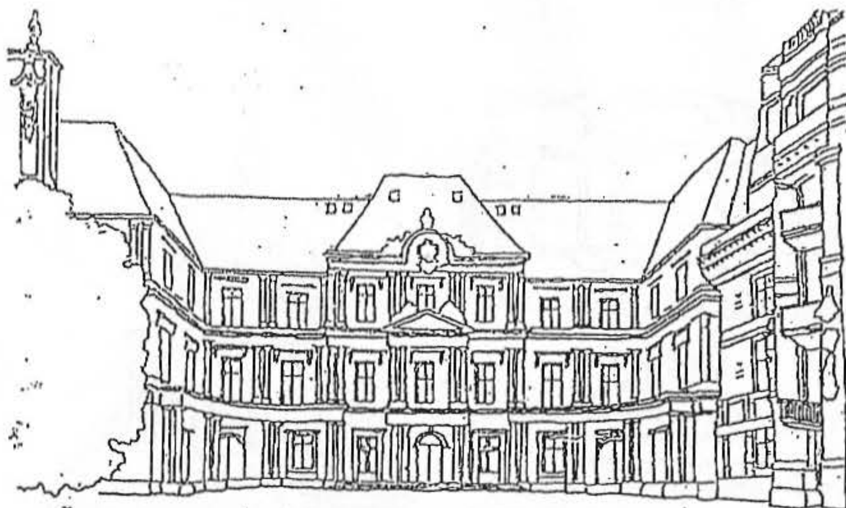
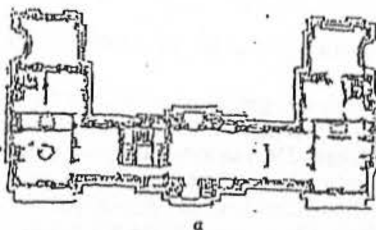


Fig. 133. Castelul de la Blois — Aripa Gaston d'Orléans (vedere), 1636
arhitect François Mansard, 1590—1666.

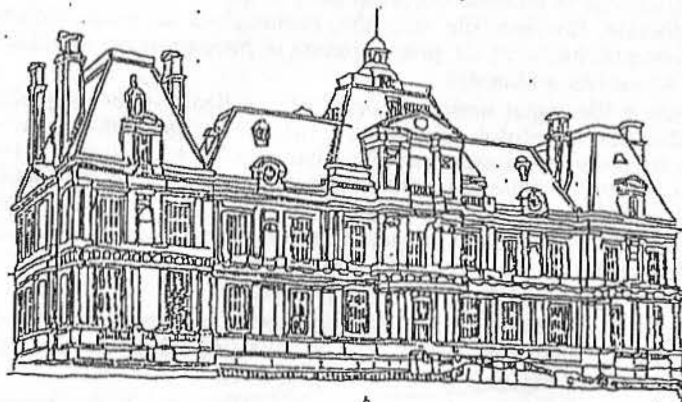
Realizînd în spiritul Clasicismului regal din secolul al XVII-lea aripa nouă a castelului de la Blois, François Mansard abandonează orice element medieval și interpretează creator și original formele antice, gradind ierarhic și într-o manieră dinamică elementele componente din Curtea de Onoare.



a

Fig. 134. Castelul Maisons — Laffitte, 1642—1657:
a — plan; b — vedere
arhitect François Mansard, 1590—1666.

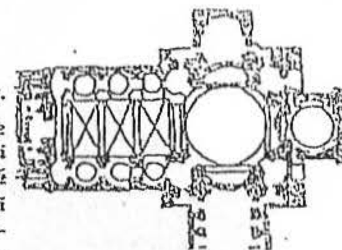
Considerat ca una dintre cele mai frumoase reședințe ale epocii, castelul de la Maisons întrunește toate calitățile „stilului Mansard", care cu toate subtilele influențe baroce instaurează arhitectura clasică în Franța.



b

Fig. 135. Paris — Biserica Val de Grace, 1645—1660:
a — plan; b — vedere.
arhitecți: François Mansard, Jacques Lemercier.

Capela mănăstirii benedictine din Paris este dotată cu o cupolă inspirată de cea a catedralei Sf. Petru din Roma. Puternicele efecte de umbră și lumină, relieful accentuat, tipul de cupolă permit apropierea monumentului de construcțiile baroce care se realizau la Roma în acea perioadă.



a



b

Louis Le Vau (1612—1670) este arhitectul francez care se apropie cel mai mult de tendințele baroce. Arhitectura de interior a palatelor sale pare concepută într-un cadru de permanentă sărbătoare. Arhitectura exterioară are însă rigoare clasică. Le Vau a avut și calitatea de a ști să se înconjoare de colaboratori talentați. În afară de construcția palatului Vaux le Vicomte (fig. 136, 137) și reședința regală de la Versailles, lucrează împreună cu Le Brun la refacerea Galeriei Apollo de la Luvru, colaborează cu Perrault la construirea Colonadei Luvrului (fig. 138) și a apartamentelor regale din palat, execută Colegiul Celor Patru Națiuni (fig. 139), instituție de învățămînt fundată de Cardinalul Mazarin (ulterior a devenit Institutul Franței). Toate operele lui Le Vau au grandoarea și eleganța specifică franceză. Simțul său de a construi la „scară mare" se îmbină cu căldura și elanul arhitecturii influențată de Baroc.

— *André Le Notre* (1613—1700), cel mai mare arhitect peisagist al vremii sale, concepe tipul de *grădină franceză*, geometric desenată și continuatoare a grădinilor italiene din perioada manieristă. Ca și Le Vau, cu care colaborează în mod constant, Le Notre are un infailibil simț al terenului. El armonizează simetria clădirilor lui Le Vau cu peisajul înconjurător și creează un cadru natural adecvat pentru construcții. La Versailles colaborează cu arhitecții care i-au succedat lui Le Vau, printre care și Jules Hardouin Mansard.

Activitatea constructivă din secolul al XVII-lea în Franța îmbină formele clasiciste cu cele baroce.

Clasicismul regal s-a impus o dată cu proiectul francez pentru Colonada Luvrului, realizat de *Claude Perrault* (care cîștigă în concurs în fața prestigioasei personalități a Barocului italian, Gianlorenzo Bernini), operă care deschide epoca *stilului Ludovic al XIV-lea* (fig. 138).

Claude Perrault (1613—1688) realizează și Observatorul din Paris, care ilustrează calitățile sale de constructor clasic.

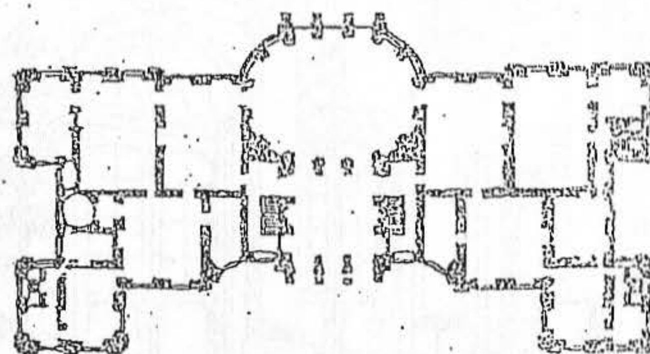
În această perioadă, Ludovic al XIV-lea înființează Academia Franceză la Roma (1666) și Academia de arhitectură la Paris (1671). Academia oferă arhitecților francezi o doctrină oficială, bazată pe promovarea clasicismului.

François Blondel (1618—1683) — matematician de profesie — este președintele Academiei de arhitectură. El găsește cheia frumuseții în proporțiile exacte și imprimă evoluției arhitecturii un spirit riguros care va marca opera discipolilor săi. Ca arhitect, el construiește arcele de triumf care poartă acum numele de Porte Saint-Denis (fig. 140) și Porte Saint-Martin, construcții maiestuoase care înlocuiesc vechile porți ale Parisului.

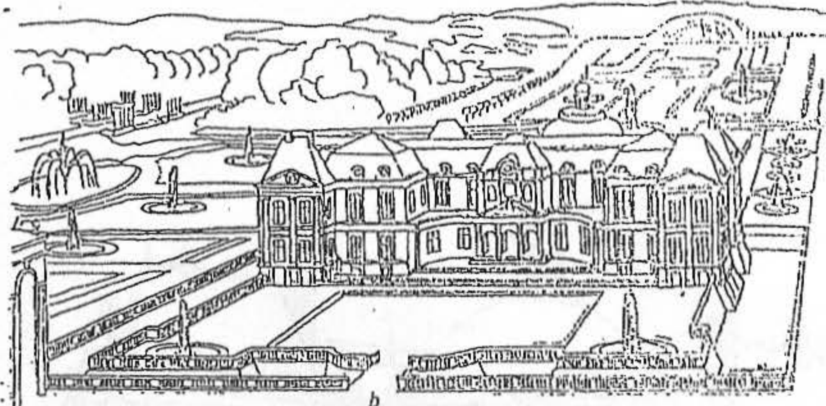
Libéral Bruand (1635—1687) realizează la Paris — inspirat de partiul renascentist al lui Filarete de la Ospedale Maggiore din Milano — Palatul Invalizilor (fig. 151), ansamblu remarcabil pentru modul de compoziție și gravitatea romană a curților interioare cu arcade.

Sebastien Vauban (1635—1687), arhitect, urbanist, renumit inginer militar în timpul lui Colbert, este numit mareșal al Franței spre sfîrșitul vieții. Acțiunii competente a Comisarului General al Fortificațiilor — funcție pe care a deținut-o Vauban — i se datorează construirea unui mare număr de orașe fortificate, care au deschis un drum nou artei urbanismului. La aceste importante lucrări, Vauban colaborează cu Jules Hardouin Mansard [16].

Condus în activitatea sa de un excepțional simț strategic, cu ajutorul căruia a reușit să îmbine necesitățile militare cu cele ale viețuirii populației și ale frumosului, Vauban a realizat adevărate monumente de arhitectură și urbanism cu fiecare fortificație construită. De plan stelat, cu bastioane în formă de pană la colțuri, cu ziduri joase de apărare și glacis, fortificațiile se desfășoară în jurul unui centru urban cu toate dotările necesare.



a



b

Fig. 136. Castelul Vaux Le Vicomte, 1656—1661:

a — plan; b — vedere

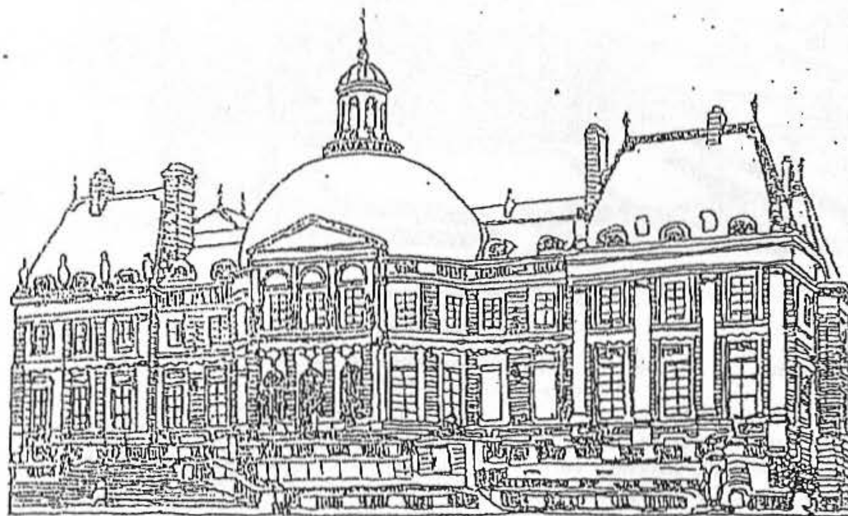
arhitect Louis Le Vau, 1612—1670; decorator Charles Le Brun, 1619—1690; peisagist André Le Notre, 1613—1700.

Clasic prin structura sa simetrică și prin ordonanța riguroasă, castelul prezintă și o serie de elemente baroce (salonul oval de tip italian, dominat de cupola care se detașează printre acoperișurile înalte, tradiționale, ce contrastează în același timp cu ordinul colosal al corpurilor de capăt).

Construit de echipa devenită celebră (Le Vau, Le Brun, Le Notre), castelul superintendentului regal Foucquet precedă și anunță grandiosul palat regal de la Versailles.



a

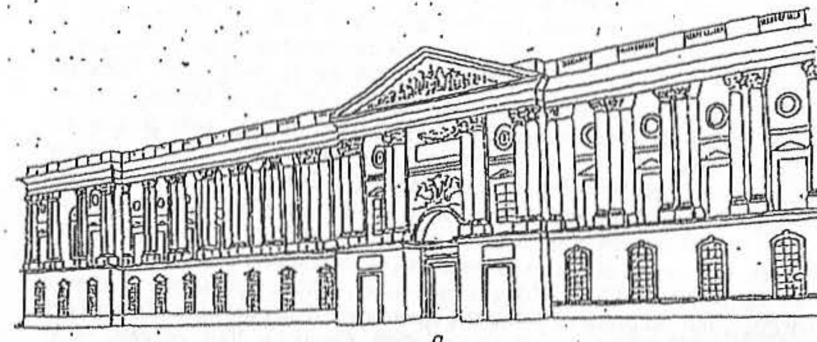


b

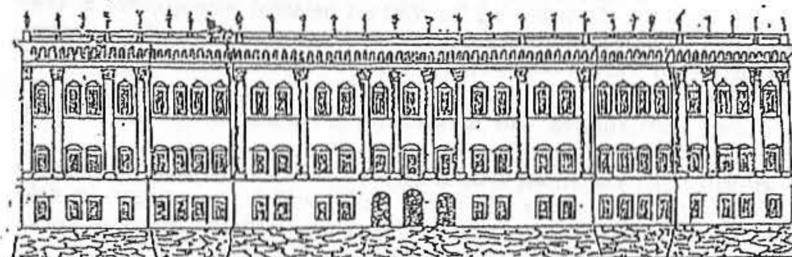
Fig. 137. Castelul Vaux Le Vicomte:

a — vestibul de intrare; b — fațadă

arhitect Louis Le Vau, decorator Charles Le Brun, peisagist André Le Notre.



a



b

Fig. 138. Paris — Palatul Luvru — Colonada, 1667—1674:

a — vedere (arhitect Claude Perrault); b — proiect în stil baroc (autor Gianlorenzo Bernini).

Rezultat al concursului organizat pentru completarea fațadelor Curții Pătrate către exterior, compoziția realizată de arhitectul amator Claude Perrault este unul dintre primele exemple ale curentului clasicist francez. Armonia semeață a loggiei de la etaj (subliniată în ax și extremități de corpuri decroșate) marchează de fapt opțiunea franceză pentru Clasicism în lupta cu Barocul.

În acest sens, a fost abandonată soluția lui Bernini, al cărui proiect nu a fost reținut pentru execuție.



Fig. 139. Paris — Colegiul celor Patru Națiuni (vedere), 1667 arhitect Louis Le Vau, 1612—1670.

Fundație a cardinalului Mazarin, clădirea cu program de învățămînt este dispusă în axul Curții Pătrate a Luvrului, față de care se deschide o perspectivă grandioasă prin compunerea volumelor colegiului cu două aripi ample, curbate și un portic monumental peste care se ridică domul de plan oval al capelei. Monumentul este marcat de spiritul Barocului.

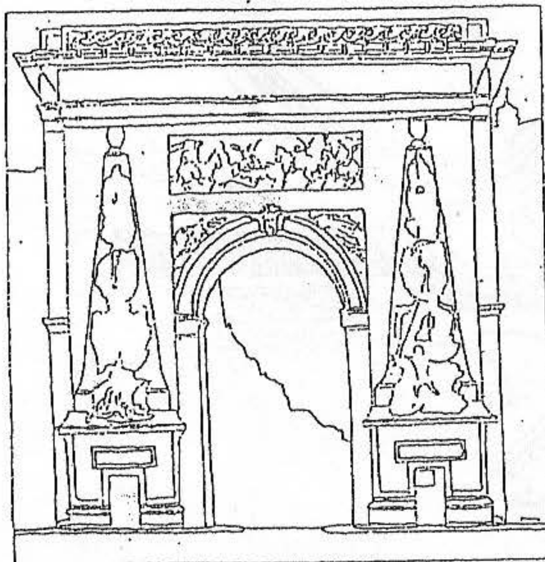


Fig. 140. Paris — Poarta Saint-Denis (vedere), 1675 arhitect François Blondel.

Ridicată în chip de arc de triumf pentru gloria monarhului, Poarta Saint-Denis respectă regulile academice. Aspectul său impunător se datorează corectitudinii proporțiilor, matematic calculate.

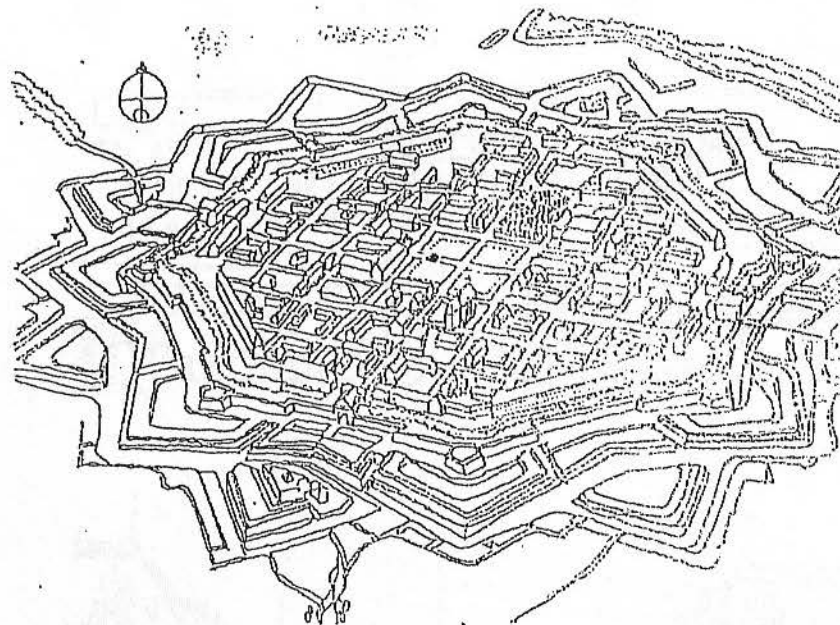
La baza conceperii întregului ansamblu a stat întotdeauna preocuparea de înscriere în sit, de adaptare a noii localități la viața regiunii.

Inspirate de studiile, pentru „cetăți ideale" din perioada Renașterii, fortificațiile de *tip Vauban* vor constitui un model preluat în toată Europa. În Franța ele au fost presărate de-a lungul întregii frontiere care atinsese limitele naturale ale țării. La Neufbrisach (fig. 141), în interiorul incintei stelate străjuită de construcții militare, se dezvoltă orașul, cu străzi rectangulare, dispuse în șah. Centrul de greutate al ansamblului este Piața Armelor, unde sînt amplasate principalele dotări urbane.

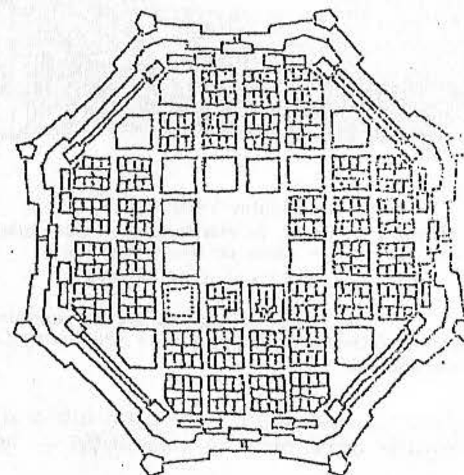
Jules Hardouin Mansard (1648—1700), care se bucură de aceeași prețuire ca și unchiul său François Mansard, devine arhitectul Curții în timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea, după moartea lui Le Vau. Va continua lucrările începute de Le Vau la Versailles; orașul din fața palatului, Galeria Oglinzilor (unde colaborează cu Le Brun), fațada dinspre grădină, capela palatului (terminată de colaboratorul său Robert de Cotte), Oranjeria, pavilionul Marele Trianon (fig. 142—149).

Exemplu grandios al Clasicismului de curte, palatul Versailles a fost comandat de Ludovic al XIV-lea celebrei echipe de arhitecți ce se afirmase prin construcția castelului de la Vaux Le Vicomte (Le Vau, Le Brun, Le Notre).

Continuînd lucrările lui Le Vau, Jules Hardouin Mansard face parte dintre maeștrii care au lucrat cel mai mult la întregul ansamblu. Adaptîndu-se spiritului vremii, Mansard optează pentru acoperirea în terasă a palatului, independent de faptul că nu este cea mai potrivită soluție pentru clima din Ile de France. Din părțile realizate de el la Versailles, Galeria Oglinzilor exprimă cel mai bine gîndirea epocii, continuitatea în arhitectura franceză (tradiția sălilor de la Fontainebleau) și, în același timp, un subtil rapel la concepția barocă asupra spațialității (fig. 147).



a



b

Fig. 141. Cetatea Neufbrisach:

a — vedere; b — plan

constructor — inginer militar și mareșal al Franței — S. Vauban, 1633—1707.

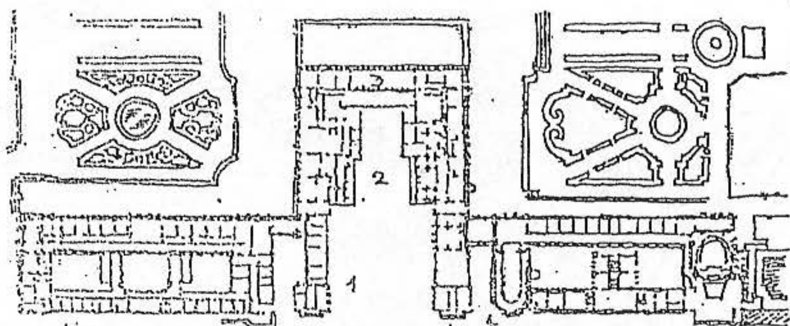




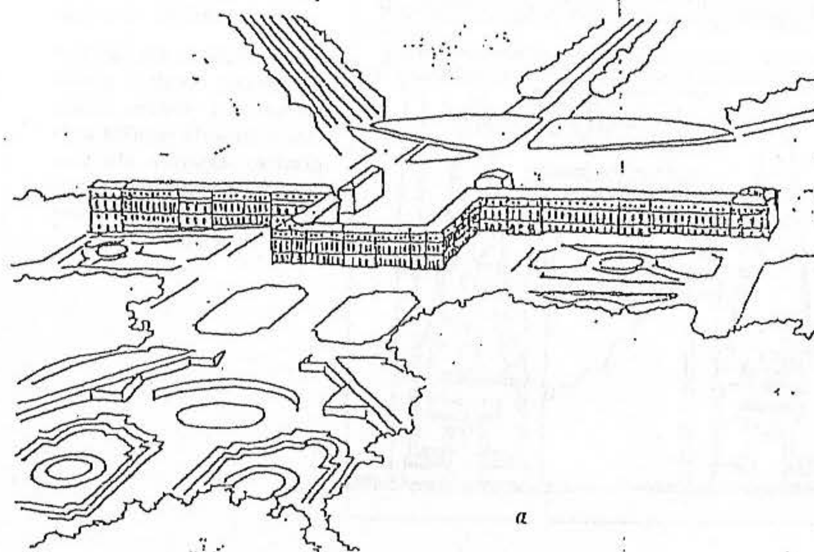
Fig. 142. Palatul Versailles:
a — plan (1 — Curtea regală; 2 — Curtea de marmură; 3 — Sala oglinzilor; 4 — Capela; 5 — Opera); b — Curtea de marmură (vedere)
arhitect Louis Le Vau, 1612—1670.

Curtea de marmură face parte din vechiul nucleu al palatului — pavilion de vînătoare al lui Ludovic al XIII-lea, a cărui fațadă a fost îmbogățită de Le Vau cu o decorație senină și maiestuoasă.

De dimensiuni gigantice, ansamblul — realizat într-o arhitectură riguroasă, respectînd regulile academice de compoziție — adoptă totuși și principii baroce.

Palatul Versailles este unul dintre cele mai revoluționare ansambluri arhitecturale ale vremii pe plan urbanistic, peisagistic, al arhitecturii de interior și de fațadă.

Ideea de a stăpîni natura se oglindește prin perfecta încadrare a ansamblului în peisaj, care la rîndul său este amenajat, organizat de mîna omului. Tipul de grădină geometrică, jocurile și oglinzile de apă erau curent



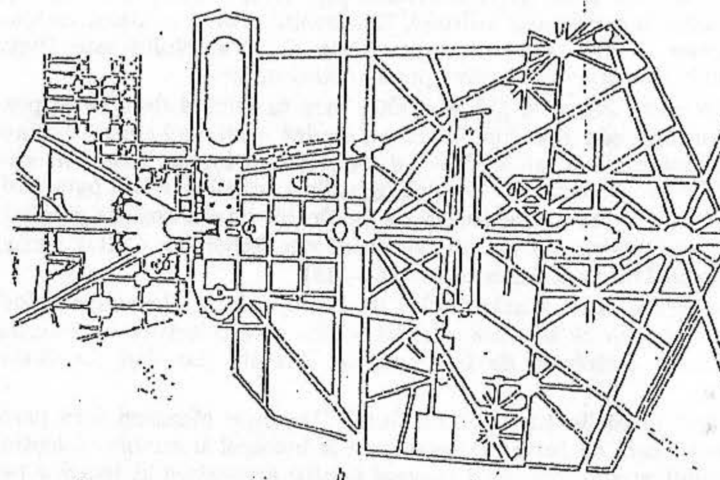


Fig. 143. Palatul Versailles, 1661—1756:
a — perspectivă; b — plan
arhitecți: Louis Le Vau, 1612—1670; Jules Hardouin-Mansard, 1646—1708; Jacques Ange Gabriel, 1698—1782; decorator Charles Le Brun, 1619—1690; peisagist André Le Notre, 1613—1700.

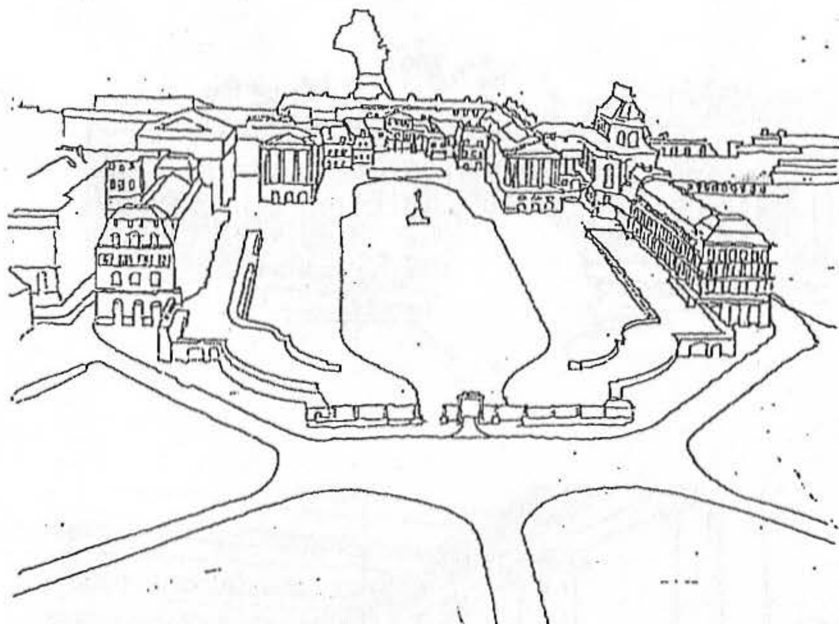


Fig. 144. Palatul Versailles (vedere).

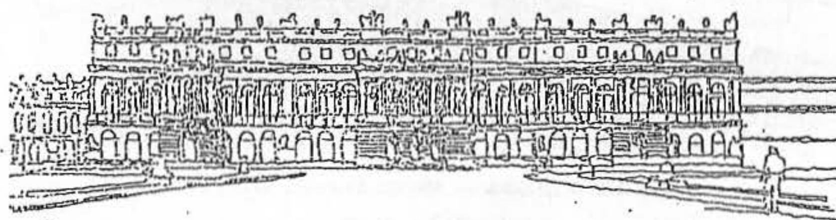


Fig. 145. Palatul Versailles (fațada spre grădină), 1661—1756
arhitect Jules Hardouin-Mansard.

folosite de italieni, însă renumele și autoritatea acestui stil peisagistic revine Versailles-ului. Organizarea aleilor și străzilor, în special a străzilor în trident cu perespectivă infinită, amplasarea centrului de guvernămînt

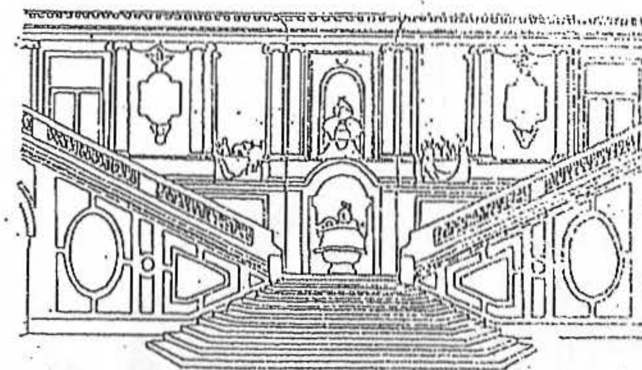


Fig. 146. Palatul Versailles (Scara ambasadorilor)
arhitect Louis Le Vau, 1612—1670.

Scara de la Versailles a fost dărîmată, din păcate, o dată cu reamenajările operate de Jules Hardouin Mansard. Este tipul de scară de onoare cu plan în formă de T, introdus în Franța de Le Vau la Versailles.



Fig. 147. Palatul Versailles — Sala oglinzilor
arhitect Jules Hardouin-Mansard, 1646—1708 și decorator Charles Le Brun, 1619—1690.

Celebra Sală a Oglinzilor de la Versailles continuă tradiția sălilor de recepție franceze de la Fontainebleau, aducînd împlinirea dezideratului rezolvării spațiului interior legat direct de natură. Peretele cu oglinzi dublează la infinit spațiul și repetă imaginea peretelui opus cu ferestre spre parc.

Spațialitatea sălii astfel gîndită este de factură barocă, extrem de rafinat exprimată. Decorația interioară datorată lui Le Brun, exagerat de bogată, este în stil Ludovic al XIV-lea.

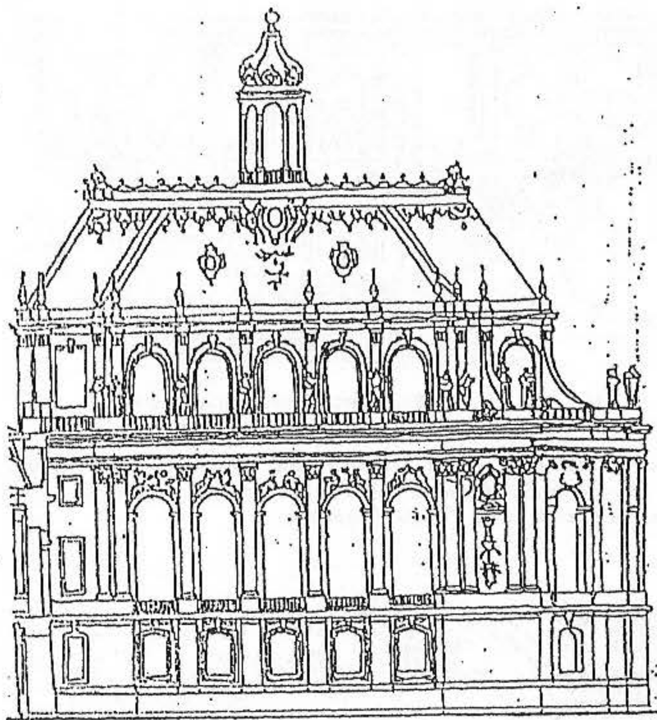


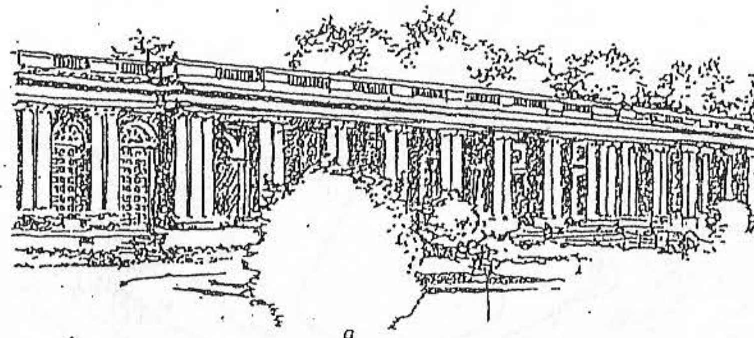


Fig. 148. Versailles — Capela, 1689:
a — fațadă; b — interior.
arhitect Jules Hardouin-Mansard.

Capela palatului de la Versailles este adesea comparată cu Sainte-Chapelle de la Paris, datorită rezolvării funcționale similare (navă cu tribune la etaj), dar și pentru eleganța și perfecțiunea proporțiilor. Capela reia și elemente structurale din perioada gotică: arcele butante ce contravântuiesc coloanele interioare pe care sprijină bolta.

La Versailles, între apartamentele regale și tribunele capelei există o legătură directă, galeria de la etaj fiind rezervată în timpul liturghiei regelui și familiei regale.

Rezolvarea plastică este însă de pure forme clasiciste și indică evoluția viitoare a arhitecturii franceze din secolul al XVIII-lea.



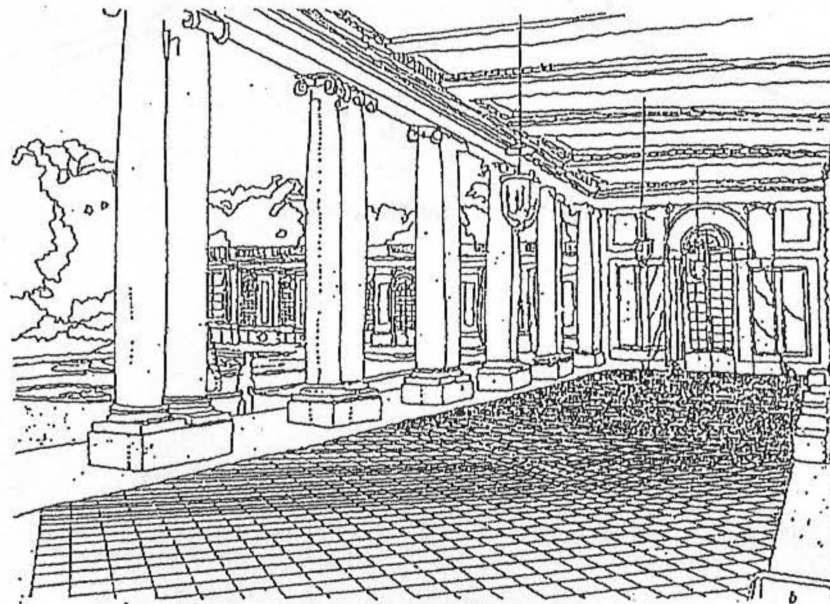


Fig. 149. Versailles — Marele Trianon, 1687:
a — fațadă; b — parter
arhitect Jules Hardouin-Mansart.

Construcție amplă și joasă, cu arcade, are un portic ce lasă să se vadă grădina de o parte și de alta.

Regăsim ideea manieristă și barocă a întrepătrunderii spațiului interior cu cel exterior.

Executată într-un stil sever, construcția este animată de porticul de legătură și de fermecătoarea decorație interioară în stil Rococo.

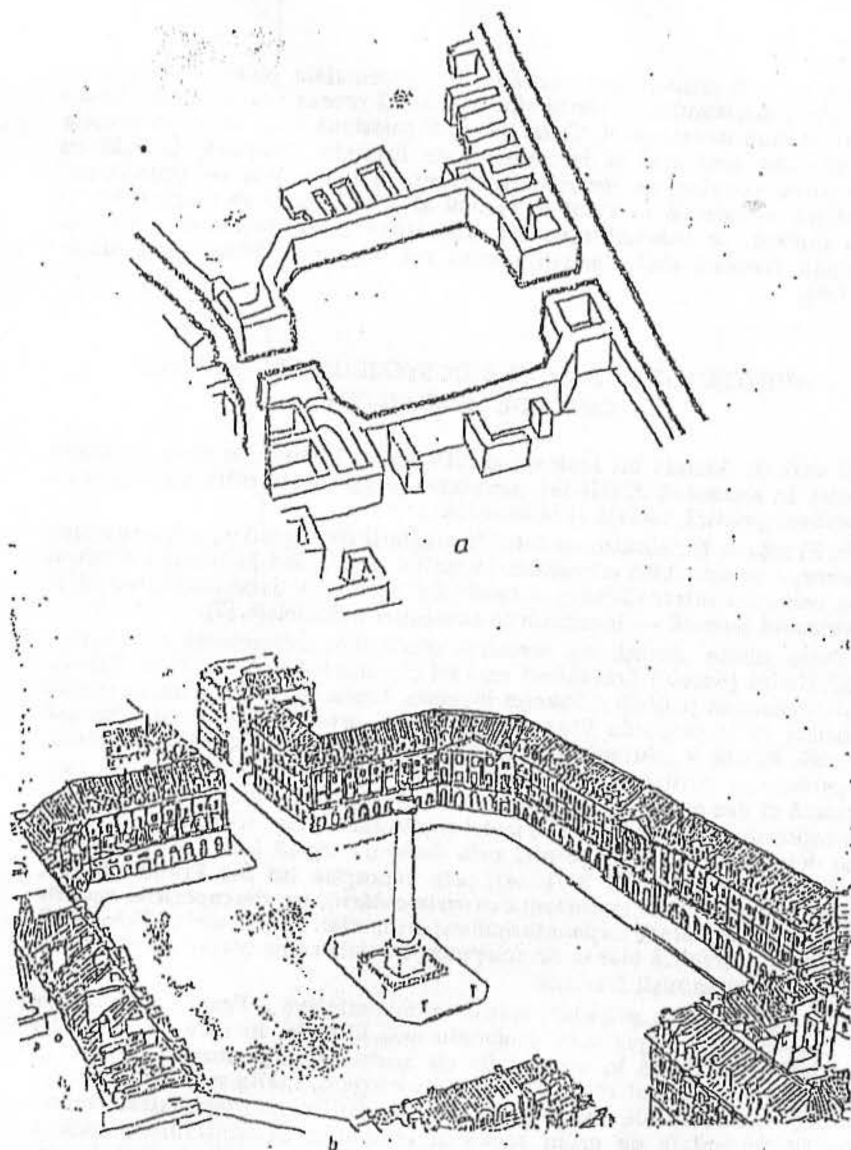
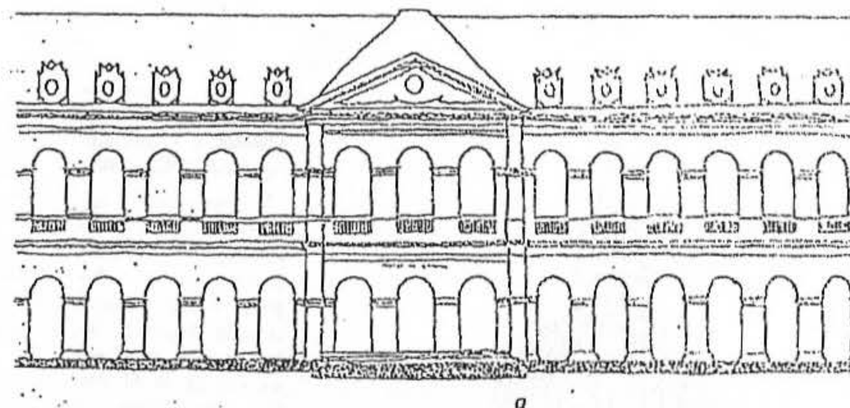


Fig. 150. Paris — Piața Vendôme, 1698:
a — schema ansamblului; b — perspectiva ansamblului
arhitect Jules Hardouin-Mansard, 1646—1708.

Ansamblul, așezat în centrul Parisului, este rezolvat pe tipul piețelor închise din vremea lui Henric al IV-lea și subordonat monumentului din centru (care inițial a fost statuia regelui). Piața Vendôme este străpunsă de o stradă pe axul longitudinal și înconjurată de clădiri identice de locuințe. Parterul este animat de portice cu magazine și ateliere, cele două nivele de etaj fiind tratate cu ordin colosal. Axele și colțurile sînt marcate prin pavilioane. Zidurile fațadelor au fost ridicate înainte de realizarea clădirilor, astfel încît ritmul traveelor a permis o amenajare interioară ulterioară flexibilă.



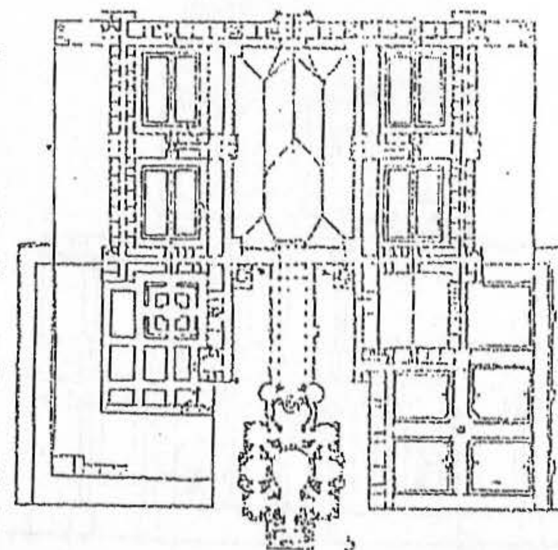


Fig. 151. Paris — Palatul Invalizilor:
a — fațada interioară; b — plan.
arhitect Liberal Bruand, 1637—1697.

Vastul ansamblu, destinat a fi un cămin pentru ostașii pensionați și invalizi, se desfășoară în jurul a numeroase curți interioare subordonate curții centrale, în axul căreia este amplasată capela cunoscută sub numele de Domul Invalizilor.

Compoziția generală a palatului este apropiată de cea realizată de Filarete la Milano cu două sute de ani în urmă (Ospedale Maggiore).

Plastica arhitecturală este conformă stilului auster „Grand Siècle" din vremea lui Ludovic al XIV-lea.

în apropierea palatului regal, sînt tot atîtea idei care au stat la baza evoluției urbanisticii moderne.

Exemplul palatului de la Versailles a fost frecvent urmat de arhitectura reședințelor princiare europene și constituie, în același timp, un punct de pornire a numeroaselor concepții moderne de arhitectură.

Jules Hardouin Mansard participă cu Vauban la construcția orașelor fortificate, dotează Parisul cu renumitele piețe Vendôme (fig. 150) și a Victoriilor. Tot la Paris construiește Domul Invalizilor (fig. 151, 152), încununare a experiențelor asupra bisericii cu cupolă, în care îmbină armonios tendințele Clasicismului de curte cu cele baroce.

Jules Hardouin Mansard este cel mai tipic reprezentant al Clasicismului regal. Arta sa este în parte marcată de Baroc, dar în arhitectura de interior — realizată în ultima perioadă a activității — se îndreaptă spre forme mai gingașe și mai elegante (care vor fi primii pași spre stilul Rococo).

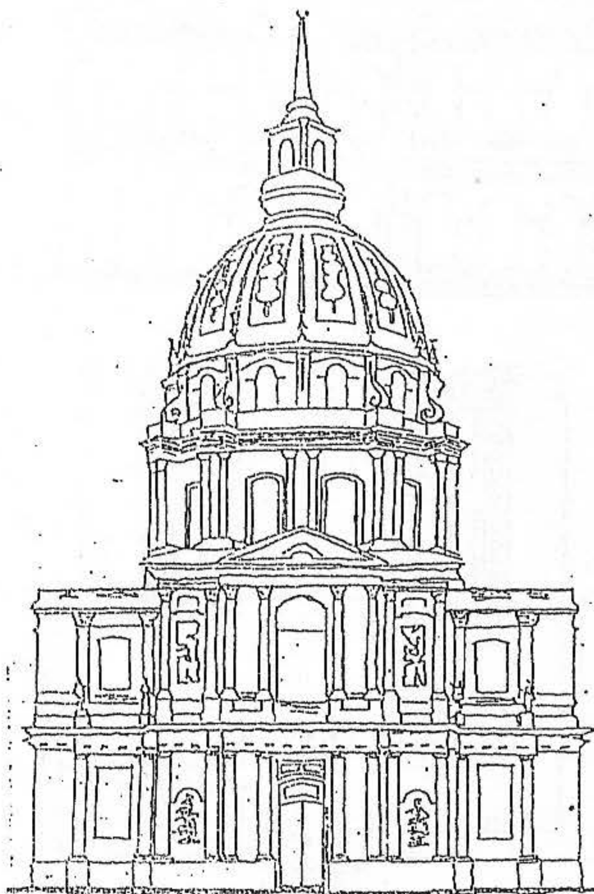


Fig. 152. Paris — Domul invalizilor arhitect J. Hardouin-Mansard, 1648—1700.

Construcția capelei Palatului Invalizilor, îmbină grandoarea cu eleganța într-o manieră specific franceză. Între cupolă, inspirată de cea de la Sf. Petru din Roma, și edificiu există o perfectă unitate, datorită impecabilei proporționări a elementelor și urmăririi direcției ascensionale în fațadă. Și structura planului reia ingenios schema de la Sf. Petru, de cruce greacă înscrisă în pătrat, cu capele la colțuri și cu spațiu central dominant dezvoltat pe plan circular.

Tratarea spațiului interior al Galeriei Oglinzilor de la Versailles, legătura obținută cu spațiul exterior sînt elemente esențiale preluate din Baroc.

Construcțiile realizate de Hardouin Mansard ilustrează cu deplină forță curentul Clasicismului de curte, expresie tipic franceză a Renașterii, cît și a Barocului parțial asimilat.

Clasicismul de curte, adoptînd un riguros spirit al ordinii, a corespuns gustului tradițional francez. Esența specifică a arhitecturii franceze este păstrată în secolul al XVIII-lea. Se menține verticalitatea construcțiilor prin acoperișuri, de regulă înalte, prin utilizarea ordonanței suprapuse și a ordinului colosal. Palatele au fațade lungi ritmate de pavilioane cu dom în ax și corpurile de capăt ale clădirii.

O arhitectură care ar fi putut deveni rigidă capătă dinamism și vigoare. Simțul urbanisticii, fericita rezolvare a piețelor, a palatelor, în special a parcurilor care prezintă imaginea unei naturi supuse legilor rațiunii, au dus cel mai mult și mai departe faima arhitecților francezi. Nu mai puțin

celebre au fost ansamblurile urbane. Monumentalele piețe construite în perioada Clasicismului de curte sînt menite să creeze un cadru maiestuos pentru statuia suveranului. Tipul de piață pariziană este imitat în orașele franceze din provincie și în nenumărate capitale europene. O dată cu proiectarea piețelor, se dezvoltă în Franța o nouă artă — urbanismul planificat — care își ia avînt în secolul al XVIII-lea și se răspîndește în toată Europa. Se practică renovări urbanistice și în orașele din țară, iar arhitecții francezi sînt chemați pentru restructurări urbane în străinătate [16].

ARHITECTURA FRANCEZĂ ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA (SECOLUL LUMINILOR)

O dată cu domnia lui Ludovic al XIV-lea se încheie un ciclu în istoria Franței. În secolul al XVIII-lea, societatea se îndreaptă către noi forme de organizare politică, socială și economică.

În Franța se fac simțite — datorită creșterii demografice, a speculațiilor bancare, a prosperității economice (datorită participării la traficul maritim și la comerțul internațional), a revoluției agrare, a dezvoltării științei și progresului tehnicii — începuturile revoluției industriale [2].

Toate aceste condiții au favorizat strălucirea intelectuală a secolului al XVIII-lea (Secolul Luminilor) care își are centrul de iradiere în Franța. Deși hegemonia politică a Franței încetase, limba (în diplomație, la curțile princiare și în cercurile literare), literatura, arta, gustul, moda franceză triumfă. Există o „Europă franceză" sau „Republică a Literelor" limitată la persoanele cultivate. Apar noile idei filosofice — Luminile — care încearcă să dea o explicație a lumii în plină înnoire [16]. Aceste idei derivă din raționalismul cartezian al secolului precedent, cînd Descartes preconizase descoperirea legilor științei prin deducție logică (sînt influențate tot de filosofia secolului al XVII-lea, prin concepția lui Sir Francis Bacon, care punea accent pe importanța experimentării), iar descoperirile recente ale lui Newton duc la raționalismul experimental. În perioada 1751—1772, în Franța se publică Marea Enciclopedie, la elaborarea căreia au participat intelectuali iluminiști francezi.

Începînd să se „gripeze", mașina administrativă a Franței condusă de la Versailles dă răgaz unor momente mai liberale, în care viața înaltei societăți este frivolă în comparație cu austeritatea perioadei Ludovic al XIV-lea, cînd regimul absolutist atinsese apogeul. Înalta societate franceză nu ține însă seama de avertismentele iluminiștilor care preconizau schimbări fundamentale de ordin social și economic. Nemulțumirile sociale, deriva economică, războaiele devastatoare, politica relativ inabilă în domeniul colonial anunță, de la sfîrșitul domniei lui Ludovic al XIV-lea, schimbările ce vor avea loc în societatea franceză. Lipsa de discernămînt în politică a nobilimii și marii burghezii au dus în mod fatal la tragicul eveniment care a fost Revoluția din 1789.

Arhitectura cunoaște, în secolul al XVIII-lea, o dublă orientare: cea care continuă tradiția clasicistă și cea care — manifestînd un fel de „oboseală" față de impecabila corectitudine a Clasicismului de curte — se îndreaptă spre forme de exprimare mai liberă, care vor conduce la stilul Rocaille sau Rococo, invenție franceză a secolului.

Cei mai celebri arhitecți francezi ai vremii au fost însă continuatori ai Clasicismului.

Jacques Ange Gabriel (1698—1782) este marele maestru al arhitecturii franceze din secolul al XVIII-lea. El conduce la perfecțiune arhitectura clasică în Franța. Activitatea sa se desfășoară în cursul domniilor regilor Ludovic al XV-lea și Ludovic al XVI-lea și este prea puțin influențată de Rococo. Acesta edifică la Versailles: pavilionul Micul Trianon (fig. 153), care reprezintă sublimarea formelor clasice și prefigurarea arhitecturii moderne cubiste. Întregul volum construit este cubic, iar decorația exterioară de tip clasic este foarte discretă [8]. Tipul de partiu urmărește o rezolvare grupată a încăperilor, mai funcțională decît cea a palatelor din secolul al XVII-lea.

Tot la Versailles construiește Opera (fig. 154), unul dintre primele exemple pentru soluționarea teatrului liric din perioada Clasicismului regal francez. Gabriel adoptă soluția sălii în potcoavă cu logii. Galeria cu oglinzi din spatele logiilor dă profunzime spațiului sălii. Decorația sălii — de tip clasic — discret rezolvată, în stil clasicist, capătă o nuanță rococo, datorată picturii grațioase, realizată în culori deschise cu care este împodobit plafonul [16].

La Paris construiește Școala Militară (fig. 155) și Piața Concordiei (fig. 156), magistrală îmbinare a formelor clasice cu spiritul baroc.

Creația sa marchează apariția Neoclasicismului, dar este caracterizată printr-un perfect simț al măsurii, al proporțiilor armonioase, delicateței decorului. Deși inspirată în parte de Grecia și Roma antică, arhitectura lui Gabriel păstrează cu rafinament specificul clasic francez.

Jacques Germain Soufflot (1713—1780) construiește la Paris biserica Sainte Geneviève (Pantheonul, fig. 157), care se înscrie mai radical în tendințele noului curent, Neoclasicismul.

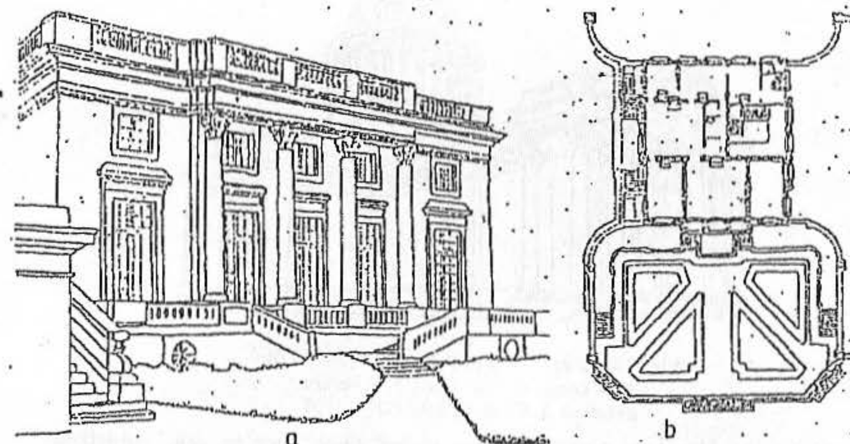
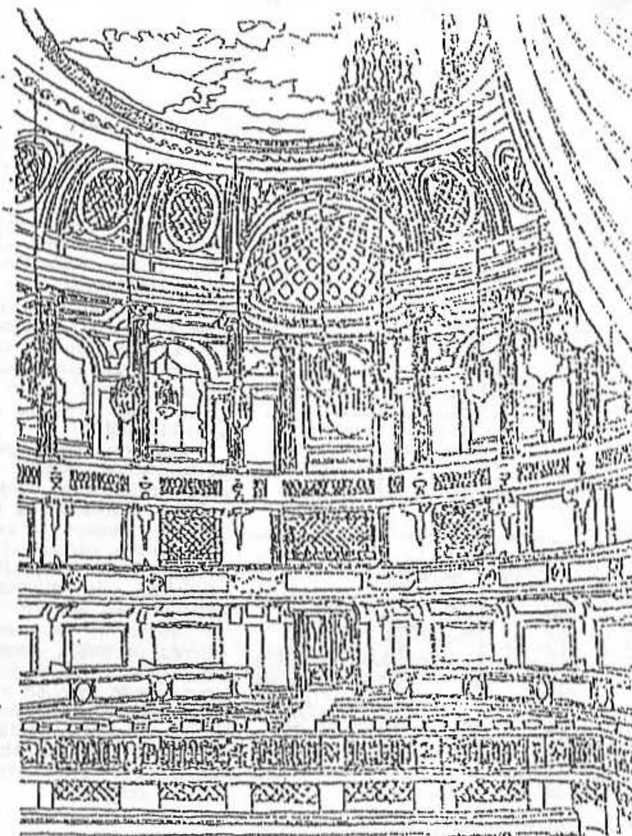


Fig. 153. Versailles — Micul Trianon, 1762—1764:
a — vedere; b — plan
arhitect Jacques-Ange Gabriel, 1698—1782.

Pavilionul cubic, perfect simetric, de deosebit rafinament și grație a proporțiilor clasiciste, constituie o primă etapă în evoluția estetică, care va da construcțiilor de forme geometrice simple rolul cuvenit în arhitectura modernă.



Opera (interior), 1763—1769
arhitect Jacques Ange Gabriel, 1698—1782.

Printre ultimele construcții întreprinse în ansamblul palatului de la Versailles, Opera se înscrie în preocupările din secolul al XVIII-lea pentru soluționarea teatrului liric. În acest sens, au fost rezolvate problemele de acustică, vizibilitate, dispunere a lojelor, dimensionarea scenei și a anexelor sale.

Legată de funcțiunea specifică de teatru de palat este amplasarea lojei regale în axul scenei, la nivelul foyerului și al apartamentelor regale. Scena, foarte adîncă, permitea o amenajare specială, care, prin dublarea spațiului sălii, să transforme opera în sală de bal.

Decorul sălii, de mare grație și rafinament, îmbină calitățile stilului clasicist cu cele ale Rococoului.

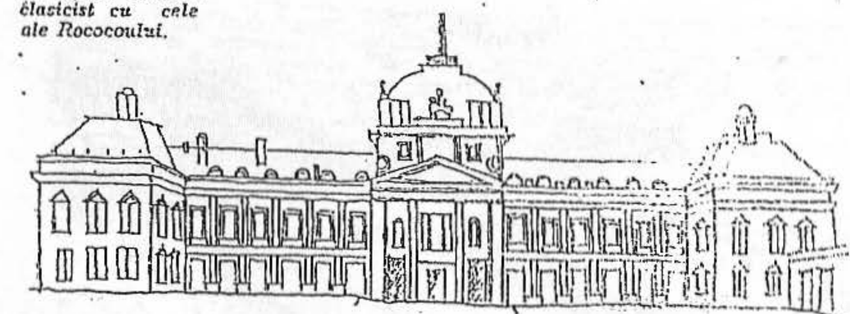


Fig. 155. Paris — Școala militară (vedere), 1750
arhitect Jacques-Ange Gabriel.

Colegiul militar înființat sub domnia lui Ludovic al XV-lea era menit să rivalizeze în importanță cu Domul Invalizilor. Senzația de echilibru pe care o oferă curtea de onoare este generată de temperarea efectului de grandoare dat de porticul principal cu ordin colosal, prin prezența celor două porticuri laterale cu coloane dorice, îngemănate și suprapuse. Acest element justifică apropierea monumentului, mai curînd de palatele particulare ale epocii decît de austeritatea monumentelor în stilul „Grand Siècle", din perioada Ludovic al XIV-lea.

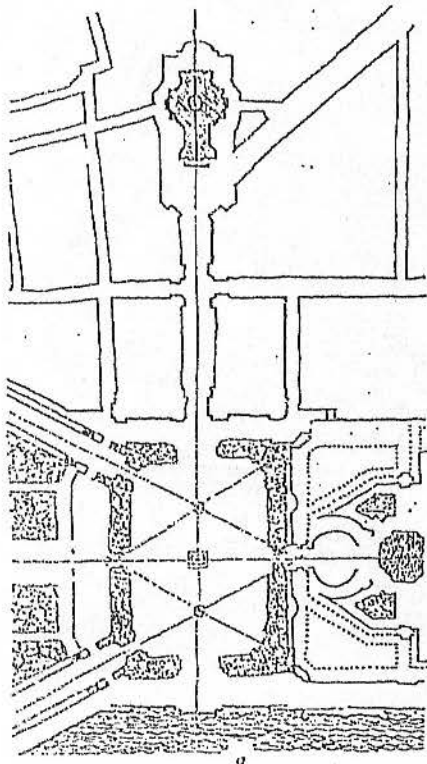
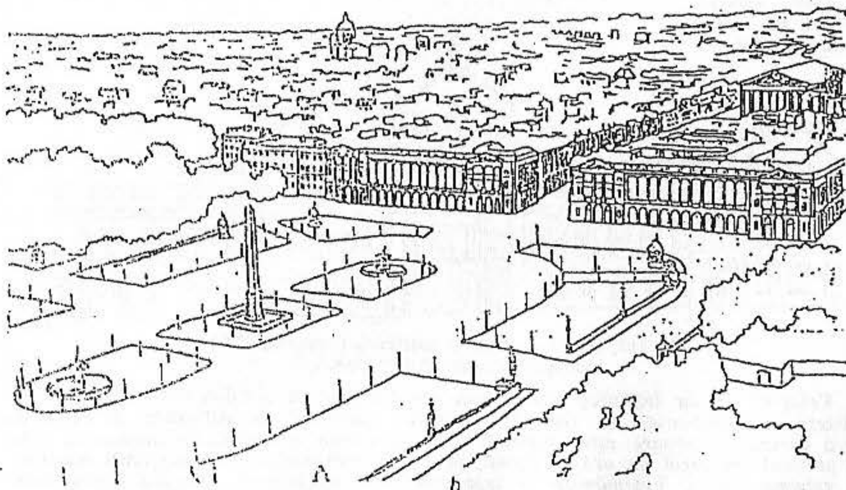
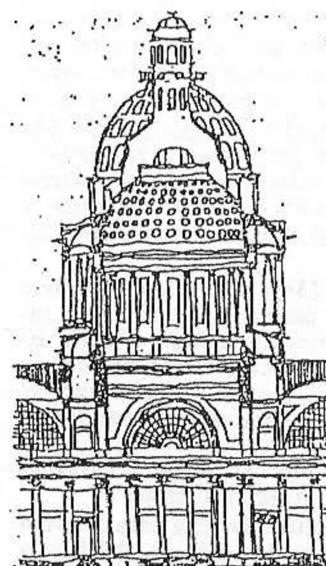


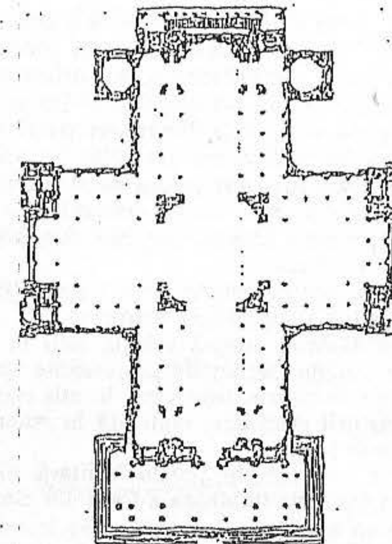
Fig. 156. Paris — Piața Concorde, 1757—1777:
a — plan; b — vedere
arhitect Jacques Ange Gabriel.

Dispusă de-a lungul Senei și în viitorul ax Luvru—Champs Elysée—Piața Étoile, Piața Concorde este tratată arhitectural doar pe una din laturi. Două clădiri identice și simetrice față de axul secundar ce duce spre biserica Madeleine, ale căror fațade sînt inspirate de Colonada Luvrului, animă această latură și deplasează centrul de greutate al ansamblului spre biserică.

Spațiul larg, perfect stăpînit, perspectivele lungi, obeliscul, fîntînile, participarea spațiului verde din grădina Tuilléries la închegarea compoziției conferă și acestui ansamblu o parte din caracterul piețelor baroce, atenuat însă de plastica arhitecturală clasicistă. Un element esențial, care exprimă în oarecare măsură caracterul baroc al compoziției, este intretăierea în unghi drept a axei principale Luvru—Etoile cu axa secundară, care unește biserica Madeleine cu Palatul Bourbon, traversînd Sena. Piața Concorde este punctul de interes în acest celebru ansamblu urbanistic și apare ca un contrapunct specific arhitecturii baroce.







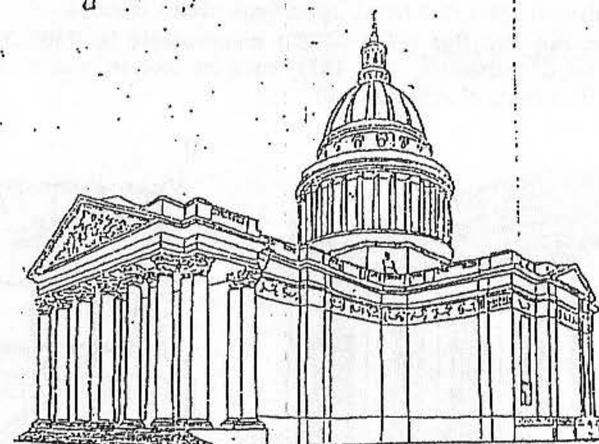


Fig. 157. Paris — Panthéonul, 1756—1770:
a — secțiune; b — plan; c — vedere
arhitect J. G. Soufflot, 1713—1780.

Biserica, cu planul în formă de cruce greacă liberă, are în axul intrării un portic inspirat direct de Panthéonul de la Roma. Construcția este încununată de o impresionantă cupolă, ridicată pe un tambur cu coloane. Motivul de inspirație poate fi proiectul lui Bramante pentru cupola de la Catedrala Sfîntul Petru sau Mausoleul lui Adrian (Castelul Sant'Angelo) de la Roma. În secolul al XVII-lea, Wren construise biserica Sfîntul Paul la Londra, care pare a fi avut aceeași sursă de inspirație și mare asemănare cu biserica pariziană. Panthéonul este clasat ca aparținînd curentului clasicist, deși conține multe elemente eclectice, în special în rezolvarea tehnică și structurală.

Cei mai celebri arhitecți francezi ai vremii au fost însă continuatori ai Clasicismului.

Jacques Ange Gabriel (1698—1782) este marele maestru al arhitecturii franceze din secolul al XVIII-lea. El conduce la perfecțiune arhitectura clasică în Franța. Activitatea sa se desfășoară în cursul domniilor regilor Ludovic al XV-lea și Ludovic al XVI-lea și este prea puțin influențată de Rococo. Acesta edifică la Versailles pavilionul Micul Trianon (fig. 153), care reprezintă sublimarea formelor clasice și prefigurarea arhitecturii moderne cubiste. Întregul volum construit este cubic, iar decorația exterioară de tip clasic este foarte discretă [8]. Tipul de partiu urmărește o rezolvare grupată a încăperilor, mai funcțională decît cea a palatelor din secolul al XVII-lea.

Tot la Versailles construiește Opera (fig. 154), unul dintre primele exemple pentru soluționarea teatrului liric din perioada Clasicismului regal francez. Gabriel adoptă soluția sălii în potcoavă cu logii. Galeria cu oglinzi din spatele logiilor dă profunzime spațiului sălii. Decorația sălii — de tip clasic — discret rezolvată, în stil clasicist, capătă o nuanță rococo, datorată picturii grațioase, realizată în culori deschise cu care este împodobit plafonul [16].

La Paris construiește Școala Militară (fig. 155) și Piața Concordiei (fig. 156), magistrală îmbinare a formelor clasice cu spiritul baroc.

Creația sa marchează apariția Neoclasicismului, dar este caracterizată printr-un perfect simț al măsurii, al proporțiilor armonioase, delicateței decorului. Deși inspirată în parte de Grecia și Roma antică, arhitectura lui Gabriel păstrează cu rafinament specificul clasic francez.

Jacques Germain Soufflot (1713—1780) construiește la Paris biserica Sainte Geneviève (Pantheonul, fig. 157), care se înscrie mai radical în tendințele noului curent, Neoclasicismul.

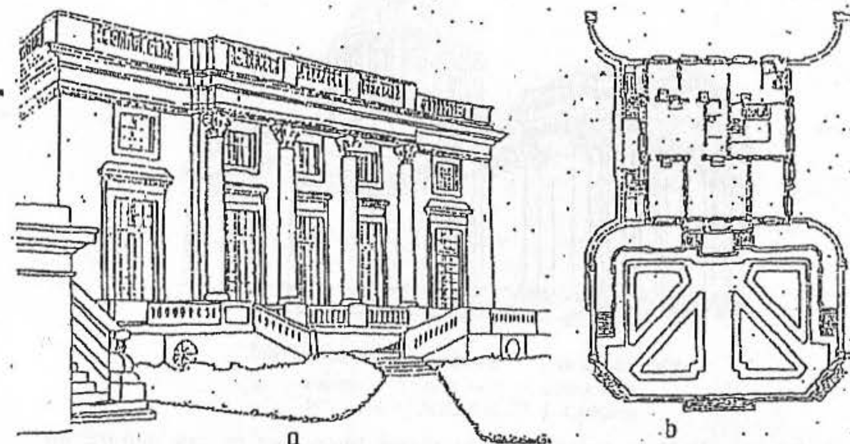
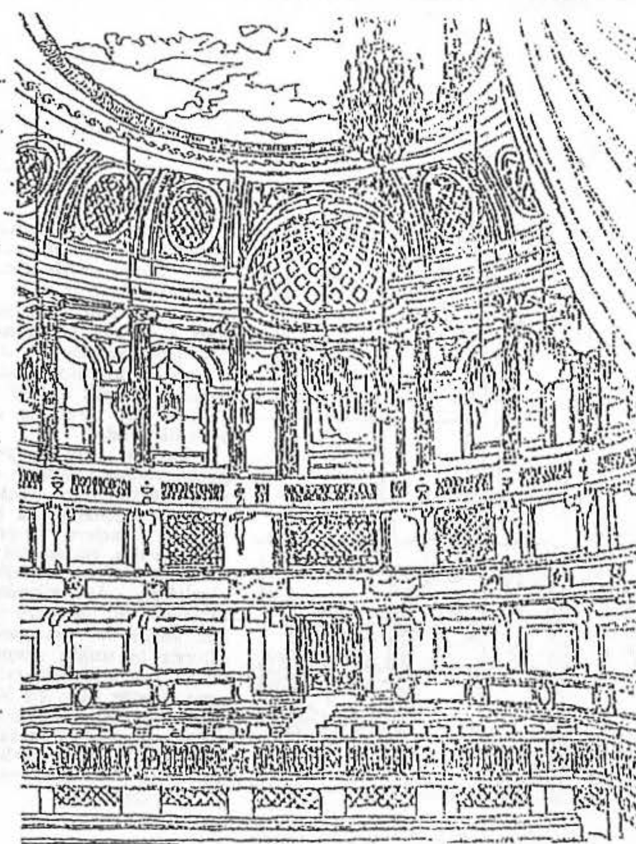


Fig. 153. Versailles — Micul Trianon, 1762—1764:
a — vedere; b — plan
arhitect Jacques-Ange Gabriel, 1698—1782.

Pavilionul cubic, perfect simetric, de deosebit rafinament și grație a proporțiilor clasiciste, constituie o primă etapă în evoluția estetică, care va da construcțiilor de forme geometrice simple rolul cuvenit în arhitectura modernă.



Opera (interior), 1768—1769
arhitect Jacques Ange Gabriel, 1698—1782.

Printre ultimele construcții întreprinse în ansamblul palatului de la Versailles, Opera se înscrie în preocupările din secolul al XVIII-lea pentru soluționarea teatrului liric. În acest sens, au fost rezolvate problemele de acustică, vizibilitate, dispunere a lojelor, dimensionarea scenei și a anexelor sale.

Legată de funcțiunea specifică de teatru de palat este amplasarea lojei regale în axul scenei, la nivelul foyerului și al apartamentelor regale. Scena, foarte adîncă, permitea o amenajare specială, care, prin dublarea spațiului sălii, să transforme opera în sală de bal.

Decorul sălii, de mare grație și rafinament, îmbină calitățile stilului clasicist cu cele ale Rococoului.

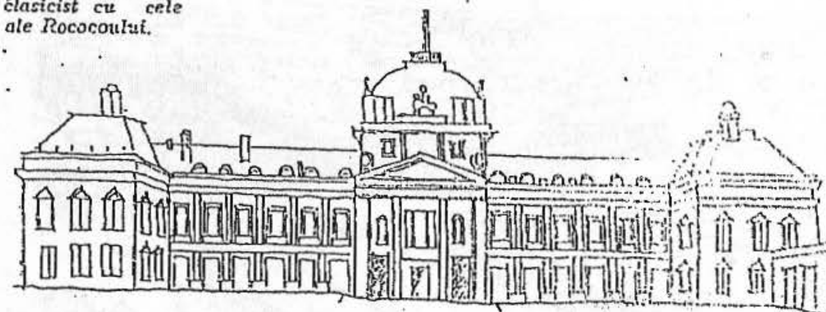


Fig. 155. Paris — Școala militară (vedere), 1750
arhitect Jacques-Ange Gabriel.

Colegiul militar înființat sub domnia lui Ludovic al XV-lea era menit să rivalizeze în importanță cu Domul Invalizilor. Senzația de echilibru pe care o oferă curtea de onoare este generată de temperarea efectului de grandoare dat de porticul principal cu ordin colosal, prin prezența celor două porticuri laterale cu coloane dorice, îngemănate și suprapuse. Acest element justifică apropierea monumentului, mai curînd de palatele particulare ale epocii decît de austeritatea monumentelor în stilul „Grand Siècle", din perioada Ludovic al XIV-lea.

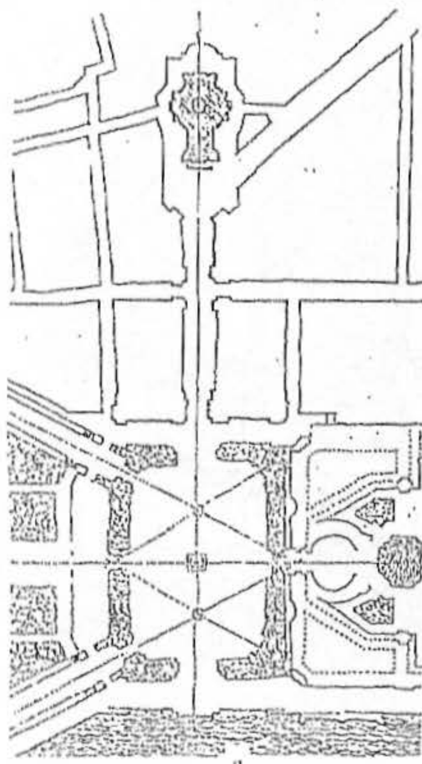
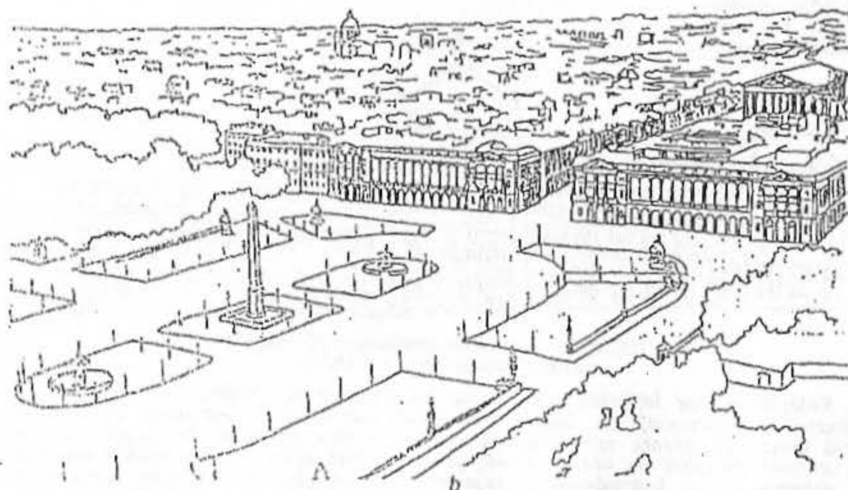


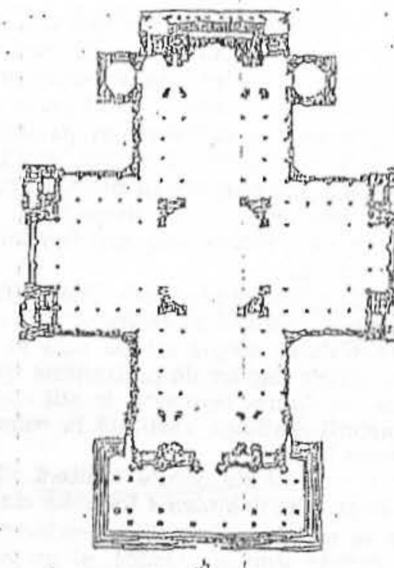
Fig. 156. Paris — Piața Concorde, 1757—1777:
a — plan; b — vedere
arhitect Jacques Ange Gabriel.

Dispusă de-a lungul Senei și în viitorul ax Luvru—Champs Elysée—Piața Étoile, Piața Concorde este tratată arhitectural doar pe una din laturi. Două clădiri identice și simetrice față de axul secundar ce duce spre biserica Madeleine, ale căror fațade sînt inspirate de Colonada Luvrului, animă această latură și deplasează centrul de greutate al ansamblului spre biserică.

Spațiul larg, perfect stăpînit, perspectivele lungi, obeliscul, fîntînile, participarea spațiului verde din grădina Tuilléries la închegarea compoziției conferă și acestui ansamblu o parte din caracterul piețelor baroce, atenuat însă de plastica arhitecturală clasicistă. Un element esențial, care exprimă în oarecare măsură caracterul baroc al compoziției, este intretăierea în unghi drept a axei principale Luvru—Étoile cu axa secundară, care unește biserica Madeleine cu Palatul Bourbon, traversînd Sena. Piața Concorde este punctul de interes în acest celebru ansamblu urbanistic și apare ca un contrapunct specific arhitecturii baroce.







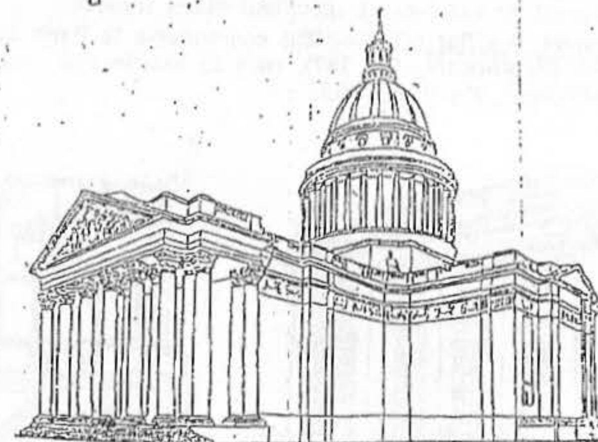


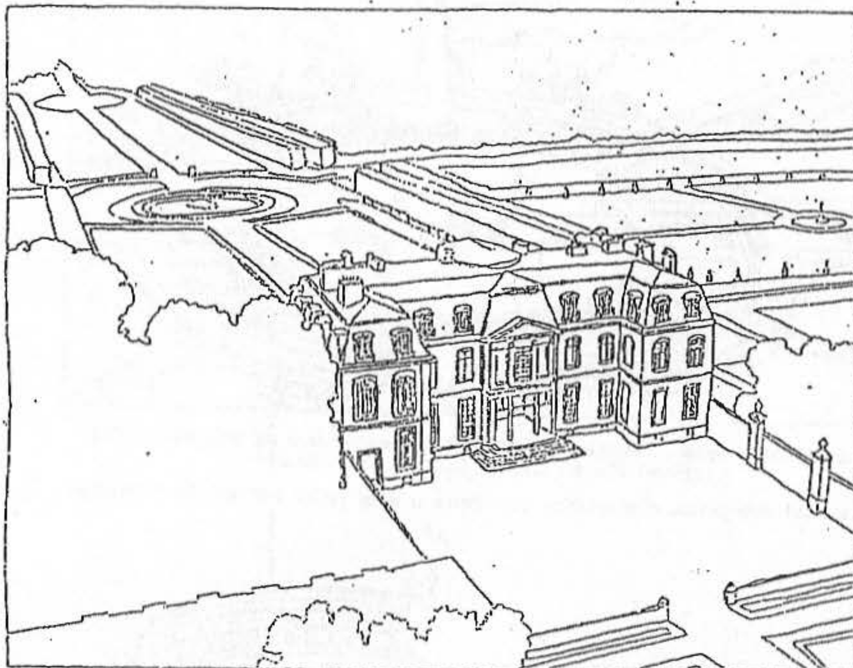
Fig. 157. Paris — Panthéonul, 1756—1770:
a — secțiune; b — plan; c — vedere
arhitect J. G. Soufflot, 1713—1780.

Biserica, cu planul în formă de cruce greacă liberă, are în axul intrării un portic inspirat direct de Pantheonul de la Roma. Construcția este încununată de o impresionantă cupolă, ridicată pe un tambur cu coloane. Motivul de inspirație poate fi proiectul lui Bramante pentru cupola de la Catedrala Sfîntul Petru sau Mausoleul lui Adrian (Castelul Sant'Angelo) de la Roma. În secolul al XVII-lea, Wren construise biserica Sfîntul Paul la Londra, care pare a fi avut aceeași sursă de inspirație și mare asemănare cu biserica pariziană. Panthéonul este clasat ca aparținînd curentului clasicist, deși conține multe elemente eclectice, în special în rezolvarea tehnică și structurală.

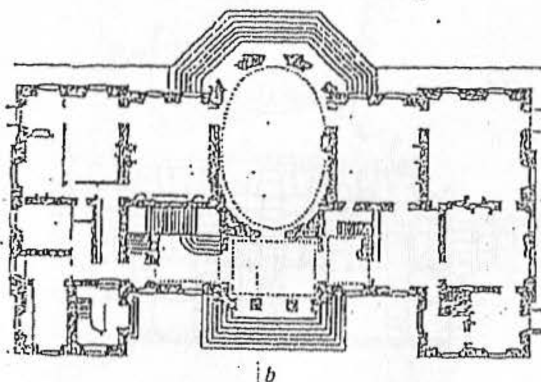
Epoca arhitecturii regale ia sfîrșit prin scăderea importanței Curții. Viața de societate își reia drepturile și programul construcției palatelor particulare își recapătă importanța.

Parisul redevine capitala mondenă și intelectuală, în care activitatea constructivă este febrilă. În acest cadru se afirmă cea de-a doua orientare a arhitecturii franceze din secolul al XVIII-lea de factură Rococo.

Amprenta Clasicismului de curte este prea puternică pentru a fi total eliminată. Se ajunge, în aceste condiții, la un compromis. În primul rînd este urmărită funcționalitatea partiului, indiferent de program. Se păstrează armonia compozițiilor, care sînt însă mai libere. Plastica arhitecturală păstrează în fațade mult mai puține elemente clasice, ordonanța



a



b

Fig. 158. Castelul de la Champs, 1707:
a — vedere; *b* — plan.

Funcțional și liber compus, castelul ilustrează noile tendințe din viața societății franceze.

Se păstrează elementele specifice arhitecturii secolului al XVII-lea (tendințe baroce) în organizarea spațiului interior și în relația dintre acesta și cel exterior.

fiind folosită cu parcimonie și numai pentru a sublinia părți importante ale compoziției arhitecturale. Arhitectura vremii are marea calitate de a crea monumente maiestuoase și în același timp primitoare, care își datorează frumusețea bunei proporționări a maselor construite. Se revine la tradiționalele acoperișuri înalte; de fapt, se revine la construcția tradițională franceză dinaintea stilului Ludovic al XIV-lea [16].

Elementele noi și care țin de noul stil de viață apar în interioarele bogat și grațios decorate în stil Rocaille, în podoabele din fier forjat care

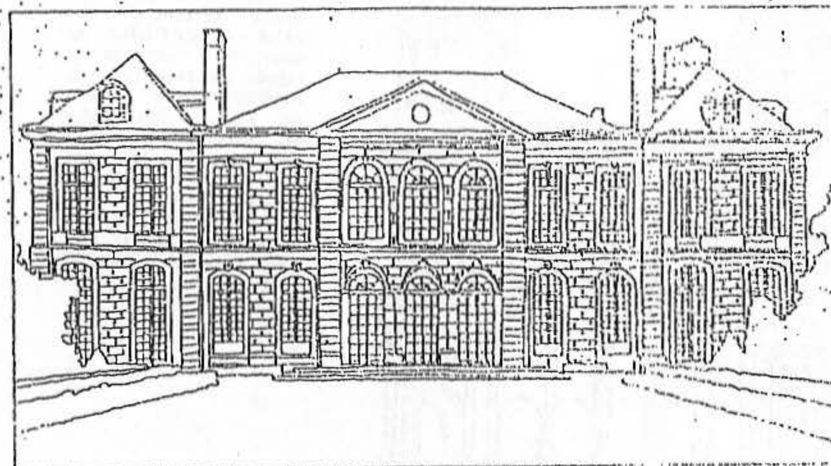


Fig. 159. Paris — Palatul Biron (vedere), 1728.

Palatul este marcat de eleganța secolului al XVIII-lea. Calitățile sale rezultă din ritmul alert al compoziției și din buna proporționare a volumelor, care suplinește absența ordonanței clasice în fațadă.

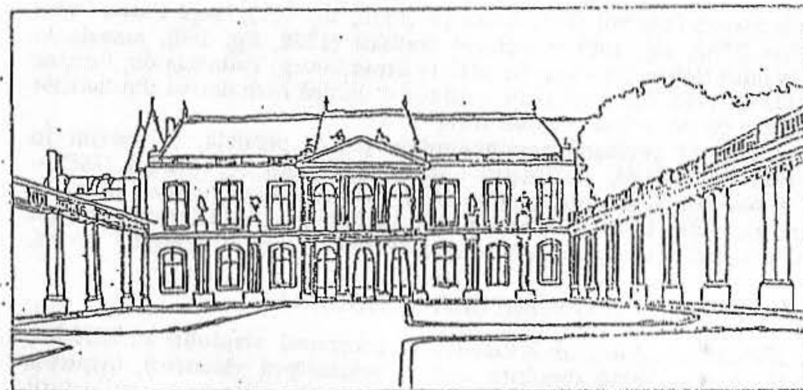


Fig. 160. Paris — Palatul Soubise (vedere), 1705—1709.

Sobru ca tratare, cu o decorație clasică redusă la părțile principale ale ansamblului, palatul își datorează frumusețea impecabilei rezolvări a volumelor, armonioasei îmbinări a corpului principal al construcției cu porticele ce înconjoară curtea de intrare.

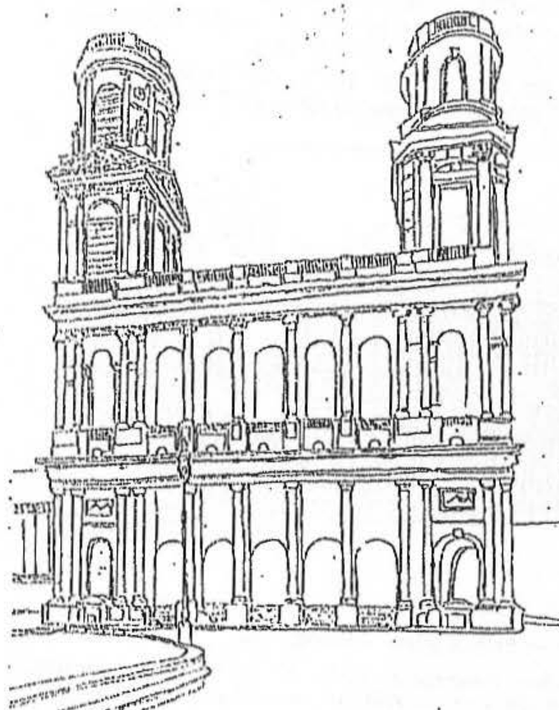


Fig. 161. Paris — Biserica Saint Sulpice (vedere), 1732—1780 arhitect Giovanni Niccolo Servandoni, 1685—1766.

In construcţia edificiilor de cult din secolul al XVIII-lea se constată revenirea la faţada cu două turnuri. Biserica Saint Sulpice din Paris, construcţie de dimensiuni vaste, este unul din cele mai cunoscute exemple ale acestei categorii: este reluată schema compoziţională a bisericii gotice, plastica arhitecturală fiind însă clasicistă.

ornamentează balustradele, balcoanele, scările, grilajele în pieţe. Exemplele sînt numeroase: Castelul de la Champs (1719, fig. 158), lîngă Paris; Palatul Biron (1728, fig. 159) şi Palatul Soubise (1738, fig. 160), ambele la Paris; Palatul Rohan construit în 1742 la Strassbourg; Primăria din Rennes construită în 1762. Ele ilustrează tendinţă stilistică care derivă din dorinţa de eliberare de un anume conformism.

Şi în această perioadă reminiscenţele gotice persistă, în special în construcţia de biserici. Arhitectul Giovanni Niccolo Servandoni (1685—1766), la biserica Saint Sulpice (fig. 161), deşi păstrează plastica Clasicismului regal, revine la compunerea gotică a faţadei, cu două turnuri de vest, unul din tipurile compoziţionale caracteristice pentru bisericile epocii.

ARHITECTURA VIZIONARĂ

La sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, în Franţa se manifestă tendinţa spre o arhitectură vizionară, inspirată de formele neoclasice, dar care sesizează evoluţia viitoare a arhitecturii moderne: *Etienne Louis Boulée* (1728—1799) proiectează un monument de formă sferică în memoria lui Newton; *Claude Nicolas Ledoux* (1736—1806) realizează construcţii de răsunător succes în stil neoclasic, proiecte vizionare pentru primele cetăţi industriale la salinele de la Arc-et-Senans (fig. 162) şi Chaux, clădiri pentru barierele vamale pariziene La Villette (fig. 163) şi Parc Monceaux; *Jean Nicolas Durand* (1760—1834) scrie tratate despre arhitectura vizionară.

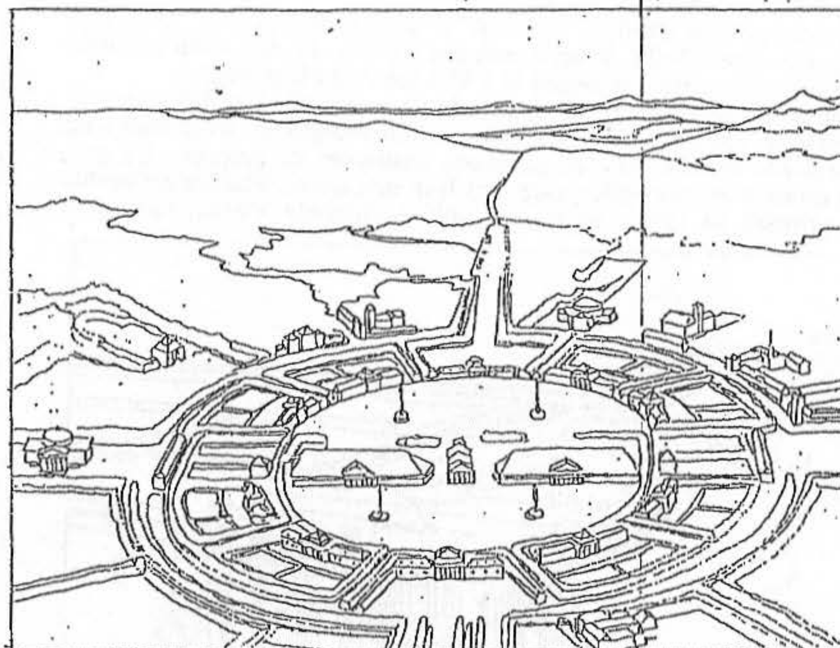


Fig. 162. Proiect pentru Salinele de la Arc et Senans (vedere de ansamblu), 1773 arhitect Nicolas Claude Ledoux, 1736—1806.

Proiectul este prima tentativă de construire a unei cetăţi industriale în Franţa.

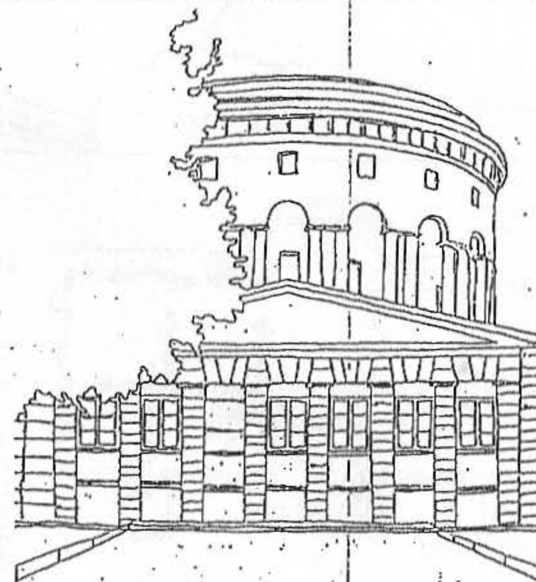


Fig. 163. Paris — Bariera La Villette (vedere) arhitect Nicolas Claude Ledoux.

Făcînd parte din ansamblul de pavilioane ale vechilor bariere ale Parisului, pavilionul La Villette ilustrează tentativa arhitectului vizionar Ledoux de a crea o arhitectură nouă, care anunţă stilul modern.

Arhitecții vizionari concep într-o manieră expresivă, în ciuda formelor abstracte, de simplitate geometrică, cu care operează. Ei intuiesc problemele puse de transformările sociale datorate dezvoltării industriale. Construiesc destul de puțin, stilizînd adesea elemente de tip neoclasic, iar proiectele și tratatele lor de arhitectură au avut influență abia în perioada modernă.

RENAȘTEREA FRANCEZĂ — CONCLUZII

Deși unii dintre cei mai talentați arhitecți francezi au cedat tentației baroce, Renașterea franceză a optat de la început pentru direcția clasicistă, creînd o arhitectură specifică, adaptată Franței și spiritului raționalist francez. Înființarea academiilor, a Școlii Franceze de la Roma, lucrările pentru Marea Enciclopedie, Iluminismul, entuziasmul pentru săpăturile arheologice și copierea întocmai a formelor antice, au condus la înlocuirea rigurosului Clasicism de curte cu forme de tip Rocaille, apoi la apariția stilului universal răspîndit în Europa, Neoclasicul. Acest stil a dat opere mai rigide, adesea necorespunzînd dezvoltării tehnicii și necesităților funcționale ale multiplelor programe noi.

RENAȘTEREA ÎN ANGLIA

În secolul al XVI-lea (momentul preluării Renașterii în arhitectura engleză) regatul era pe calea consolidării politice ca stat centralizat. Absolutismul și centralizarea nu au avut în Anglia rolul dominant pe care l-au avut în Franța. Tradiția constituțională, parlamentară, relativa autonomie pe care o aveau regiunile au permis dezvoltarea inițiativei locale și a unui anumit tip de liberalism.

În secolul al XVII-lea a izbucnit în Anglia prima revoluție cu țeluri politice, religioase și sociale de deosebită importanță pentru evoluția politică a țării. Reforma avea mulți adepți în Anglia, iar faptul că regele Carol I Stuart încerca să frîneze răspîndirea noii confesiuni a fost una din cauzele revoluției condusă de Cromwell și adepții săi reformați, puritanii (religia oficială continua să fie anglicanismul, care îndepărtase deja Anglia de Roma). Cealaltă cauză era dorința de întărire a regimului parlamentar. Deși republica engleză a avut o scurtă durată, a progresat în acest răstimp. Pe cale de a deveni o mare putere maritimă, Anglia a luptat în perioada războaielor de expansiune de pe continent, din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, pentru păstrarea echilibrului european.

Dezvoltarea sa economică este favorizată de politica de stat și este în continuu progres. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea țara devine putere colonială, avînd posesiuni în America și Asia de Sud. Forța sa economică se impune prin crearea companiilor de comerț exterior, a Bursei Angliei, prin existența manufacturilor și a industriei miniere. În acest context economic, burghezia este o clasă socială importantă [2].

Apariția Renașterii în Anglia este întîrziată de poziția geografică mai îndepărtată față de Italia, de schisma bisericii anglicane, care rupe relațiile cu Vaticanul, de puternica tradiție medievală. Renașterea pătrunde

în Anglia din Franța, de unde hughenoții, refugiați din motive religioase, aduc forme ale Renașterii franceze și din Țările de Jos, datorită vecinătății geografice, a intereselor economice convergente și a comunității de idei religioase.

În Anglia, ca în orice țară reformată în care propaganda Contrareformei nu a reușit să-și facă loc, arhitectura barocă a avut o influență puțin însemnată și numai în principiile de relații spațiale. Gîndirea științifică fondată pe noțiunea forței — concepție specifică Barocului — apare însă în Anglia și se datorează lui Newton.

Arhitectura engleză din secolele XVI—XVIII a cunoscut două etape de evoluție: *Renașterea timpurie* (secolele al XVI-lea și al XVII-lea) și *Renașterea tîrzie — Anglo-palladianismul* (secolele al XVII-lea și al XVIII-lea). În afara acestor denumiri, stilurile Renașterii engleze și-au primit numele — ca și în Franța — după dinastiile domnitoare sau cel al monarhilor perioadei în care au evoluat: Renașterea timpurie (stil Elisabetan, 1558—1603 și stil Jacobean, 1603—1625) și Renașterea tîrzie (stil Stuart, 1625—1702 și stil Georgian, 1702—1830).

În perioada Renașterii și a Palladianismului, Anglia a dat civilizației europene remarcabile figuri de umaniști, literați și oameni de știință (Marea Enciclopedie britanică este publicată înaintea celei franceze).

RENAȘTEREA TIMPURIE ÎN ANGLIA

(secolele al XVI-lea și al XVII-lea)

La începutul Renașterii, în Anglia se păstrează caracterele tradiționale de factură gotică, grefate pe specificul generat de condițiile climatice.

Se poate face o paralelă între primele etape ale Renașterii timpurii din Anglia și Franța, respectiv stilul Elisabetan (a doua jumătate a secolului al XVI-lea) și stilul Francisc I (prima jumătate a aceluiași secol). Ambele reprezintă momente de tranziție ale unei arhitecturi cu caractere gotice și detalii renascentiste.

În următoarea etapă — stilul Jacobean (primul sfert al secolului al XVII-lea) — se remarcă o subtilă transformare a plasticii prin adoptarea decorației clasice, care conduce la ordonarea și compunerea simetrică a volumelor.

Organizarea politică în sistemul regatului centralizat generează (ca și în Franța) o evoluție unitară a arhitecturii. Printre numeroasele realizări de prestigiu din perioada timpurie a Renașterii engleze pot fi enumerate reședințele rurale: Hardwick Hall (fig. 164) în Derbyshire; Wollaton Hall (fig. 165) în Notts (ambele construite la sfîrșitul secolului al XVI-lea); Hatfield House (fig. 166) în Herts (secolul al XVII-lea).

În această perioadă de început de Renaștere, în Anglia, continuă preocuparea (ce a existat din perioada gotică) de rezolvare a sălilor de recepție, degajate de stîlpi la nivelul pardoselii. Aceste săli purtau numele de „long galleries" și erau acoperite cu plafon drept cu decorație gotică. Ele legau în mod frecvent în fațada principală cele două corpuri de capăt ale clădirii (Haddon Hall — Derbyshire, fig. 167). Aceste galerii lungi sînt în spiritul sălilor de bal care se construiau în perioada Renașterii în Italia sau Franța, preocuparea pentru rezolvarea structurală și funcțională a acestui tip de săli datorîndu-se însă — încă din perioada medievală — meșterilor englezi.

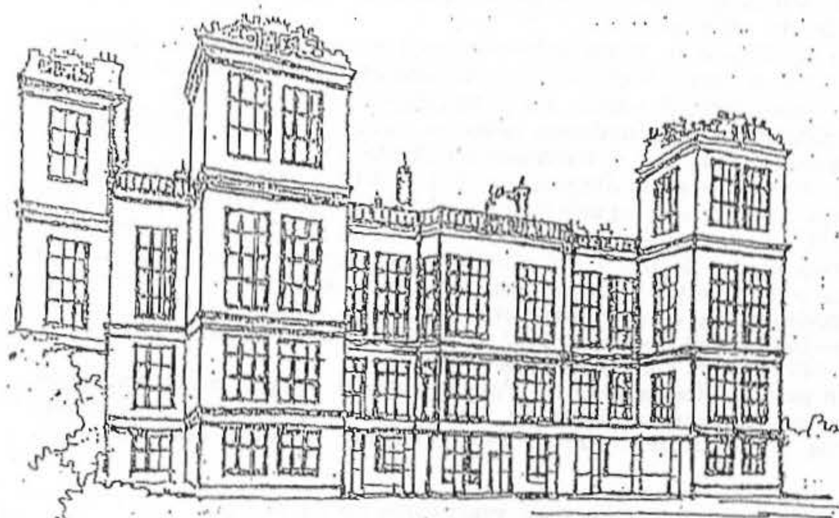


Fig. 164. Derbyshire — Hardwick Hall (vedere), secolul al XVI-lea.

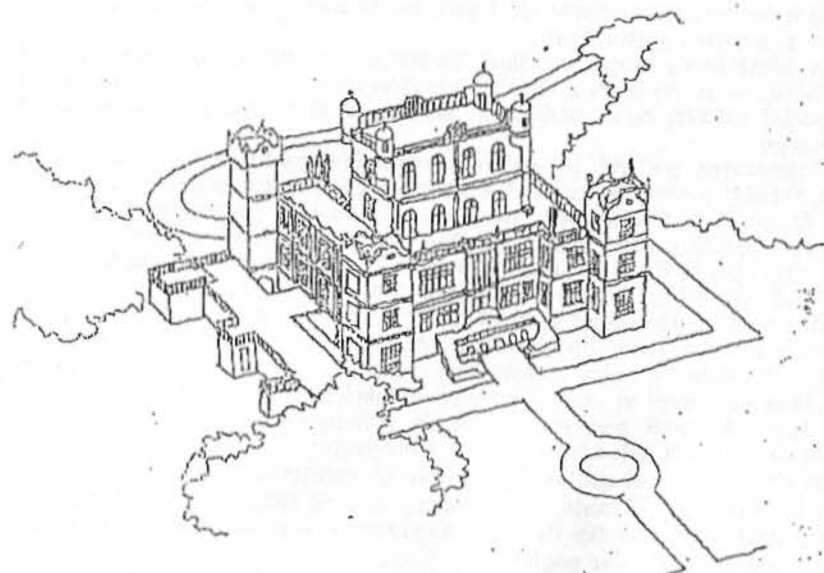


Fig. 165. Notts — Wollaton Hall (vedere), secolul al XVI-lea.

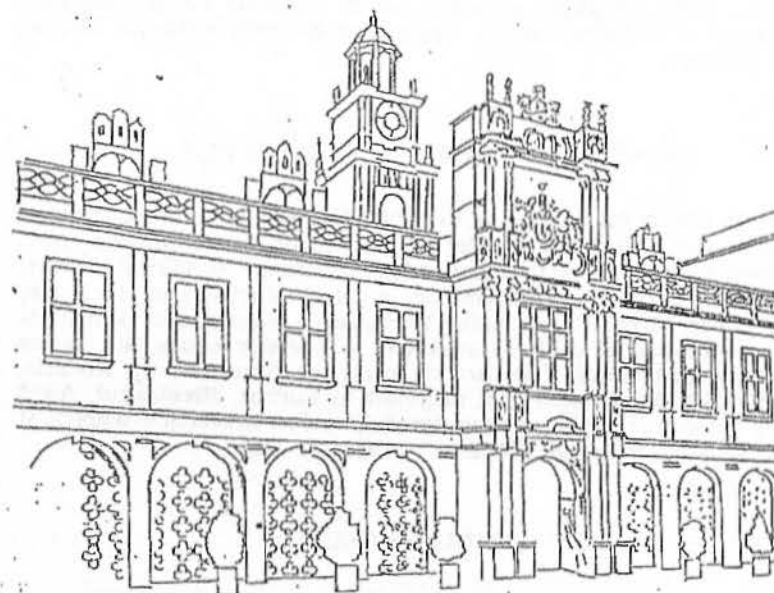


Fig. 166. Herts — Hatfield House (vedere), secolul al XVII-lea.

În Renașterea timpurie, castelele engleze își păstrează aspectul medieval. Sînt însă introduse elemente discrete ale plasticii decorative renascentiste.

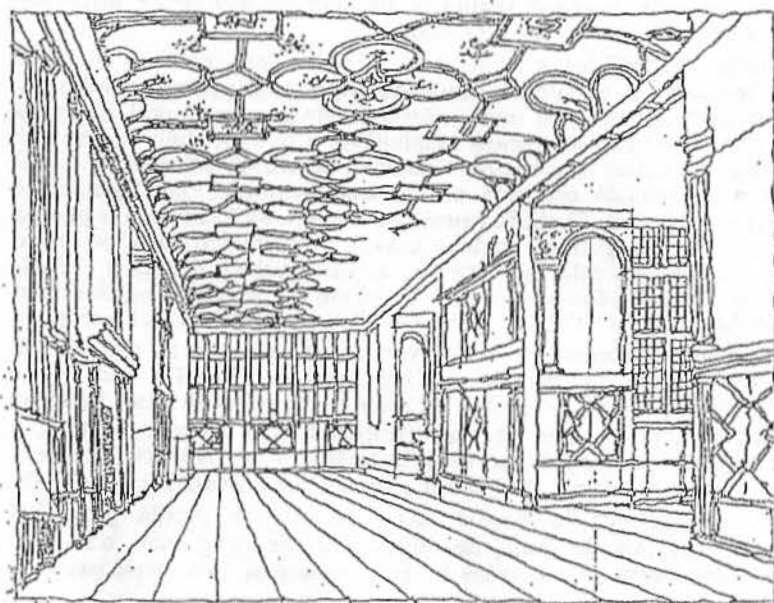


Fig. 167. Derbyshire — Haddon Hall — Galeria lungă (vedere interioară), 1567—1584.

În Renașterea timpurie engleză se construiesc cu precădere importante reședințe nobiliare. Deși păstrează silueta gotică cu fenestrarea generoasă a fațadelor, aceste palate prezintă planuri surprinzător de regulate, fără curtea interioară care le-ar fi păstrat caracterul medieval. Prin acest partiu de plan, palatele Renașterii timpurii engleze devansează chiar tipul de palat baroc. Elementele renascentiste sînt prezentate prin introducerea porticelor, a ordonanței suprapuse, a acoperișului în terasă și cu balustradă.

RENAȘTEREA TÎRZIE ÎN ANGLIA — ANGLO-PALLADIANISMUL

(secolele al XVII-lea și al XVIII-lea)

Apariția relativ întîrziată a Renașterii în Insulele Britanice face ca trecerea de la faza timpurie în faza tîrzie, la Anglo-palladianism, să se facă precipitat.

Motivul pentru care Barocul nu a reușit să cucerească Anglia este Contrareforma; acțiunea care a promovat stilul nu a putut pătrunde într-o țară protestantă și detașată de Vatican. Arhitectura palladiană a influențat însă cu mult succes țările reformate, iar relațiile cu Roma (promotoare a Barocului) erau încordate. Doar în perioada dinastiei Stuart, ai cărei regi erau catolici, elementele baroce influențează mai mult Anglia.

Specificul clasicist al Renașterii engleze este determinat de importanța acordată operei lui Palladio, ale cărei trăsături coincideau cu gustul și necesitățile generate de ridicarea nobilimii mijlocii rurale și a burgheziei comerciale. Se construiesc numeroase reședințe la țară, pentru care programul vilei palladiene este adecvat.

Călătoriile artiștilor englezi în Italia, difuzarea „Cărților" lui Palladio (publicații engleze scrise în spiritul acestui tratat), conduc la nașterea *stilului palladian englez*, de tendință clasicistă. Această direcție de evoluție frînează înflorirea formelor baroce [22].

Renașterea tîrzie a fost dominată, în prima sa parte, de personalitățile arhitecților Inigo Jones și Charles Wren.

Inigo Jones (1573—1652) — arhitect și scenograf — vizitează Italia și este influențat de operele lui Palladio și de antichitățile romane. El devine promotorul concepției palladiene în Anglia și construiește însemnate edificii: Banqueting House (fig. 168) la Whitehall (Londra) — capodopera sa; Queen's House (fig. 169) la Greenwich — prima construcție clasicistă din Anglia; piața Covent Garden din Londra (concepută unitar, cu fațadele caselor uniforme, cu portice la parter și ordin colosal la etaj, compoziție influențată — probabil — de Place des Vosges de la Paris).

Arhitectura lui Inigo Jones marchează maturitatea Renașterii engleze. Deși este un fervent admirator al lui Palladio, creațiile sale nu sînt o imitație, ci o interpretare specific engleză a operei palladiene.

Palladianismul lui Inigo Jones va fi continuat de *John Webb* (1611—1672), *Roger Pratt* (1620—1685), *Hugh May* (1622—1684), arhitecți de talent, dar care nu au echivalat geniul lui Jones.

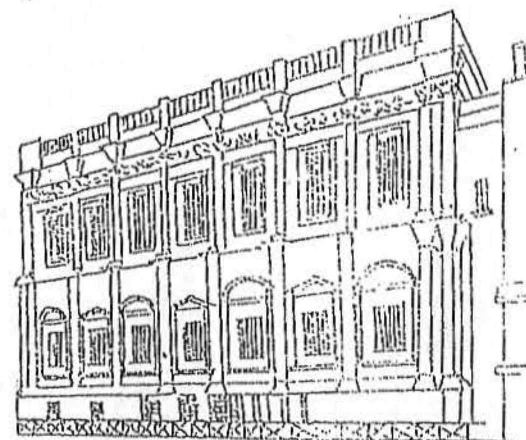


Fig. 168. Londra — Banqueting House — Whitehall (vedere), 1619—1622 arhitect Inigo Jones.

Sobră și elegantă, construcția exprimă transplantarea influențelor Renașterii italiene în Anglia.

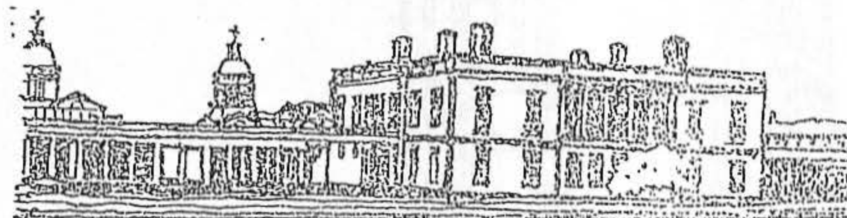


Fig. 169. Greenwich — Queen's House (vedere), 1616—1635 arhitect Inigo Jones.

Construcția, de o riguroasă simetrie, preia esențialul din arhitectura palladiană, inițiind însă formula tipic engleză a acestui stil.



Fig. 170. Londra — Plan de restructurare urbană, 1666 arhitect Charles Wren.

Planul este propus de arhitectul Charles Wren pentru reconstrucția Londrei, în urma marelui incendiu din 1666.

Charles Wren (1632—1723), cel mai celebru arhitect al Renașterii engleze, este un intelectual de formație universală. Se dedică destul de tîrziu arhitecturii (după 1663) și va fi în oarecare măsură influențat de Clasicismul regal francez, ca și de Baroc. În operele sale reușește, prin mijloace simple și sobre, să obțină remarcabile efecte spațiale și plastice. Preocupările sale urbanistice se manifestă cînd, după devastatorul incendiu al Londrei din 1666, este însărcinat cu proiectarea planului de reconstrucție a orașului (fig. 170). Planul său urbanistic — deși conform cu direcțiile aplicate în sistematizarea europeană a epocii — a fost con-



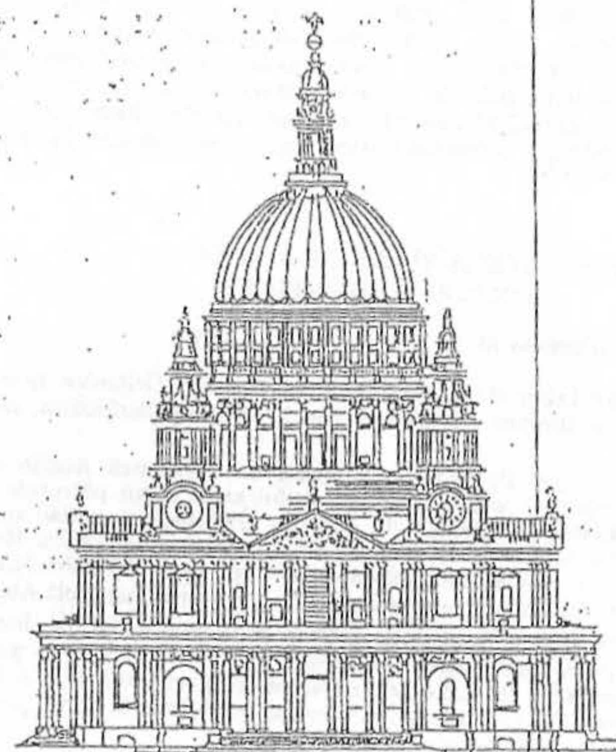
Fig. 171. Londra — Biserica Saint Bride (vedere), 1671—1678 arhitect Charles Wren.

Fig. 172. Biserica Saint Mary Le Bow, 1670—1673 arhitect Charles Wren.

Construite de Wren în urma devastatorului incendiu din 1666, bisericile parohiale londoneze, cu turnuri înalte și zvelte, au devenit elemente componente ale siluetei orașului.

siderat utopist și nu a fost pus în aplicare, deoarece prevedea prea multe piețe publice și prea importante lărgiri ale arterelor de circulație. Compoziția sa urbanistică este o combinație de rețele stradale rectangulare cu puncte centrale de unde pornesc artere radiale și străzi concentrice [11].

Deși planul de sistematizare a Londrei nu a fost aplicat, el i-a adus faimă și Wren a fost numit supraveghetor general al construcțiilor regale. În ceea ce privește construcția celor 51 de biserici parohiale din Londra, care fuseseră distruse în incendiul din 1666 (parte din ele proiectate de Wren, altele executate de meșterii parohiilor supravegheați de Wren), amprenta marelui arhitect apare în funcționalitatea planurilor de care este preocupat și în dotarea lor cu turnuri înalte, adevărate fleșe care intră în componența siluetei ambientale a cartierului. Cu detalii de arhitectură clasic renascentistă, bisericile parohiale londoneze, turnurile lor în special, amintesc dinamica volumetrică barocă, pe cea gotică uneori. Dintre numeroasele biserici parohiale realizate la Londra în această perioadă, cele mai cunoscute sînt: Saint Bride în Fleet Street (fig. 171); Saint Mary le Bow în Cheapside (fig. 172); Saint Stephen în Walbrook și Saint James în Picadilly (situată în afara centurii orașului).



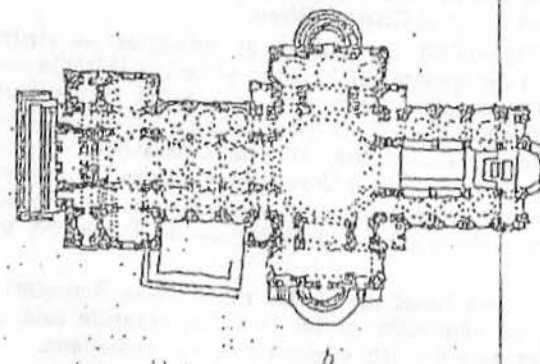


Fig. 173. Londra — Catedrala Saint Paul, 1675—1710: a — fațadă; b — plan arhitect Charles Wren.

Capodopera lui Wren este catedrala Saint Paul la Londra (fig. 173), prima catedrală edificată pentru religia anglicană. În primă variantă (inspirat de soluția lui Michelangelo pentru San Pietro de la Roma), proiectul este modificat. Se optează pentru un plan în cruce latină acoperit cu o imensă cupolă la intersecția navei principale cu transeptul. Construcție ambițioasă, al cărei volum participă la silueta orașului, catedrala Saint Paul se încadrează în familia marilor biserici clasiciste cu dom (Sf. Petru din Roma, Capela Invalizilor de la Paris, care au constituit sursa de inspirație pentru Wren).

În edificarea clădirilor laice, Wren a excelat prin construirea Spitalului din Greenwich (fig. 174), azi pentru pensionarii militari (de tipul Palatului Invalizilor de la Paris). Continuare a construcției începută de Inigo Jones, Greenwich Hospital este alături de Catedrala Saint Paul cea mai reușită operă a lui Wren.

Remarcabile sînt și Biblioteca de la Trinity College din Cambridge (fig. 175) și Palatul Hampton Court în Middlesex (fig. 176). Deși nu a format o propriu-zisă școală de arhitecți, influența lui Wren a fost covîrșitoare pentru arhitectura engleză, din metropolă și colonii [22].

Nicholas Hawksmoor (1661—1736) și *John Vanbrugh* (1664—1726) reprezintă în perioada tîrzie a Renașterii engleze o originală formă a infiltrării Barocului: Howard Castle, în Yorkshire (fig. 177), Blenheim Castle, în Oxfordshire (fig. 178) și Greenwich Hospital (la care, ambii lucrează cu Wren).



Fig. 174. Londra — Greenwich Hospital (vedere), 1696—1715 arhitect Charles Wren.

Grandioasa construcție laică lasă cel mai mult loc influențelor baroce, pe care le-a preluat marele arhitect.

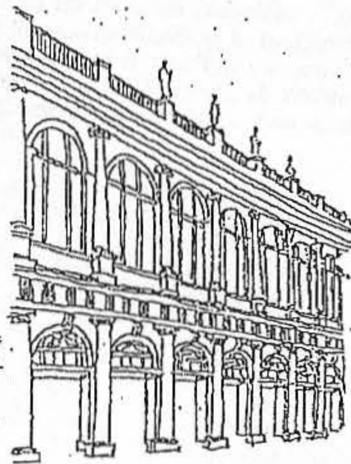


Fig. 175. Cambridge — Trinity College — Biblioteca (vedere), 1676—1684 arhitect Charles Wren.

Biblioteca de la Trinity College face parte dintre clădirile universitare realizate de Wren, în care plastica arhitecturală este adaptată funcției și mediului ambiental.

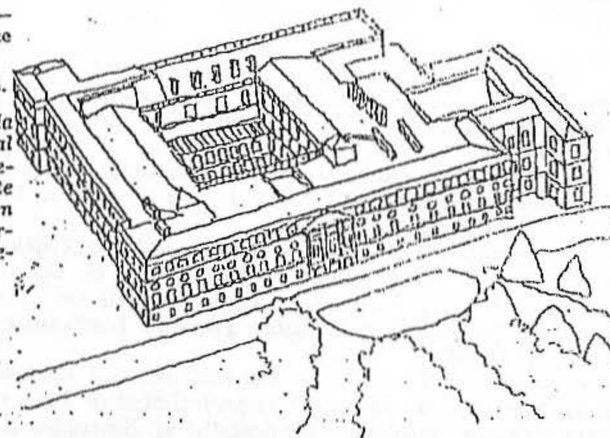


Fig. 176. Middlesex — Hampton Court Palace (vedere) arhitect Charles Wren.

Palatul, construit la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, este amplificat de Wren (1689—1694) într-o formă austeră a Renașterii engleze.



Fig. 177. Yorkshire — Howard Castle (vedere de ansamblu), 1699—1712 arhitecți: John Vanbrugh, Nicholas Hawksmoor.

Construcția prezintă o primă tentativă de realizare a unei reședințe vaste și grandioase, pentru care exemplul cel mai caracteristic va fi castelul Blenheim.

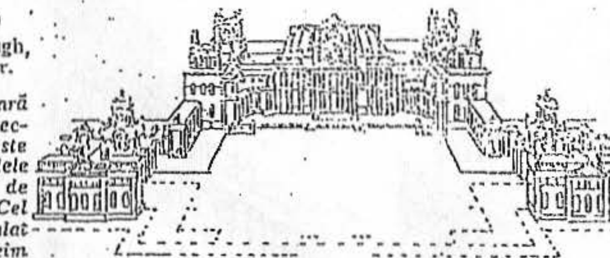


Fig. 178. Oxfordshire — Blenheim Castle (vedere), 1705—1720 arhitecți: John Vanbrugh, Nicholas Hawksmoor.

Conceput la o scară foarte mare, în arhitectura sa castelul este inspirat atît de vilele palladiene, cît și de palatul Versailles. Cel mai monumental palat din Anglia, Blenheim are și puternice influențe baroce.

Pînă în 1750 arhitectura engleză își continuă evoluția în spiritul anglo-palladian (practicat și de neprofesioniști, cum a fost Lord Burlington, 1694—1753).

Dintre arhitecții profesioniști, cei mai cunoscuți reprezentanți ai anglo-palladianismului din secolul al XVIII-lea au fost: Colen Campbell, James Gibbs și William Kent.

Colen Campbell (1673—1729) — construiește locuințele neopalladiene: Baldersby Park în Yorks (unde introduce vila de tip anglo-palladian); Mereworth Castle (fig. 179), poate cea mai reușită versiune engleză a vilei Rotonda a lui Palladio; Compton Place la Eastbourne, reședință elegantă și rafinată [22].

James Gibbs (1683—1774) — renumit arhitect de biserici (catolic și scoțian la origine) — se formează ca profesionist la Roma sub îndrumarea lui Carlo Fontana (arhitect reprezentativ al Barocului tîrziu, academist și clasicizant). Întors la Londra, Gibbs construiește biserica Saint Mary-le-Strand (fig. 180), îmbinînd tradiția lui Wren cu elemente manieriste și baroce italiene. Dintre arhitecții epocii este cel mai puțin dator anglo-palladianismului, rămînînd credincios lui Wren și maeștrilor italieni. Biserica londoneză Saint Martin-in-the-Fields (fig. 181), în care include elemente palladiene, este capodopera sa. Monumentul, cu portic cu fronton la intrare și turn zvelt ridicat deasupra acoperișului, a fost adesea imitat. Datorită atașamentului mai pronunțat față de tradiția lui Wren și a îmbinării formelor manieriste și baroce cu cele anglo-palladiene, creația lui Gibbs are în plus o notă particulară. Dintre construcțiile laice executate de Gibbs, ultima și cea mai originală este Biblioteca Radcliffe de la Oxford (fig. 182), cu influențe manieriste italiene.

William Kent (1685—1748) a practicat pictura, proiectarea de mobilier, peisagistica. În domeniul arhitecturii (a colaborat constant cu Lordul Burlington), a proiectat în special interioare, lucrînd într-o manieră mai apropiată de Baroc. Dintre construcțiile la care a lucrat, Holkham Hall

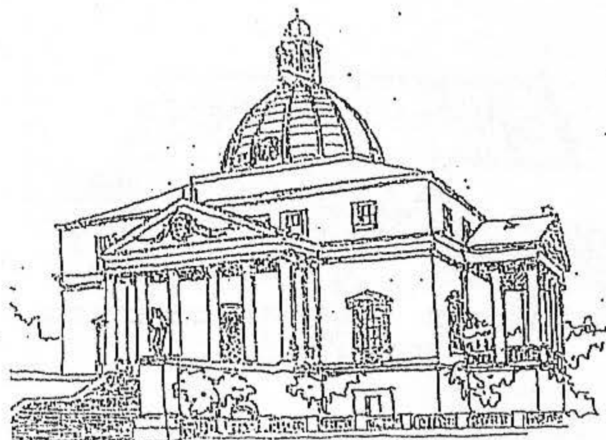


Fig. 179. Kent — Mereworth Castle (vedere), 1722—1725. arhitect Colen Campbell.

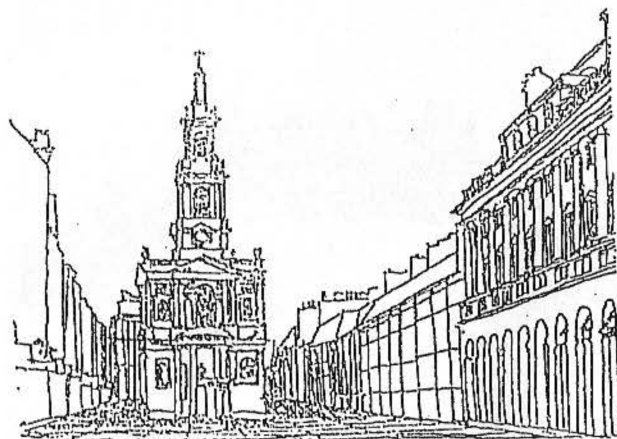


Fig. 180. Londra — Biserica Saint Mary-le-Strand (vedere), 1714—1717.



Fig. 181. Londra — Biserica Saint Martin-in-the-Fields (vedere), 1722—1726.

Capodopere ale arhitecturii lui James Gibbs, bisericile londoneze St. Mary-le-Strand (fig. 180) și Saint Martin-in-the-Fields păstrează tradiția lui Wren și unele semne ale influenței baroce pe care a suferit-o arhitectul.

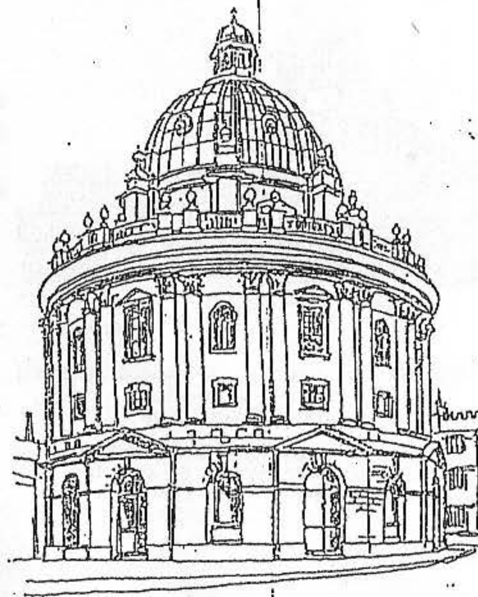


Fig. 182. Oxford — Biblioteca Radcliffe (vedere), 1737—1749. arhitect James Gibbs.

Considerată cea mai desăvîrșită construcție laică a lui Gibbs, Biblioteca Radcliffe, clădită pe un partiu central, are un pronunțat caracter monumental.

în Norfolk şi Chiswick House la Chiswick (fig. 183) sînt realizate în colaborare cu Lordul Burlington.

Dintre multiplele activităţi ale lui Kent, cea mai semnificativă rămîne crearea tipului de grădină peisagistă engleză, care imită natura fără să lase impresia intervenţiei arhitectului şi care are un caracter romantic, diferit de grădinile geometrice franceze.

În acest context, trebuie amintit şi *Lancelot Brown* (1716—1783) — constructor a cîtorva conace palladiene, care este în acelaşi timp un renumit peisagist. El continuă în maniera lui Kent, proiectînd celebre parcuri cu traseu liber, care dau iluzia naturii idilice, nealterată de intervenţia omului; astfel a luat naştere în secolul al XVIII-lea parcul peisagist englez, care intră în contrast armonic cu riguroasele clădiri anglo-palladiene al căror cadru îl formează [22].

Importanţa lui Campbell şi Gibbs este sporită şi prin răsunetul pe care l-au avut în Anglia şi coloniile engleze din America, cărţile publicate de ei. Campbell a scris „Vitruvius Britannicus", iar Gibbs „Cartea de Arhitectură". De fapt, perioada este prolifică în tratate de arhitectură palladiană scrise de arhitecţi englezi. Ele au ajutat la cunoaşterea şi răspîndirea stilului.

Principiile palladiene îmbinate cu cele baroce sînt aplicate şi în schemele urbane, exemplele cele mai elocvente fiind realizate la Bath, de arhitecţii *John Wood* şi *John Wood Jr*: Circus (1754) şi Royal Crescent (1767—1775, fig. 184).

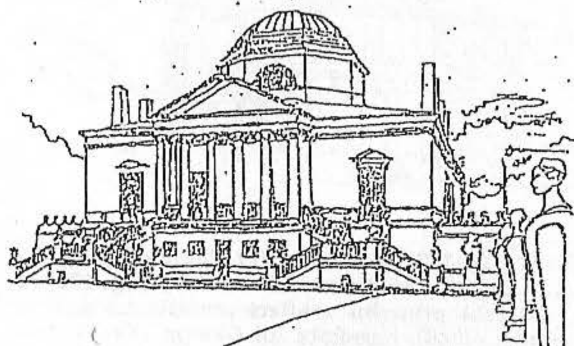


Fig. 183. Chiswick (Middlesex) — Chiswick House (vedere), 1722—1725

arhitecţi: William Kent, Lord Burlington.

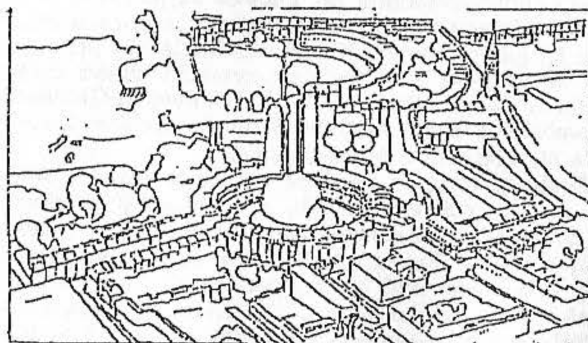


Fig. 184. Bath — Circus şi Royal Crescent (vedere), 1754—1775 arhitecţi: John Wood, John Wood Jr.

Ansamblul, compus din case standardizate, cu faţade de factură anglo-palladiană, se deschide spre cadrul natural, care nu intră însă în compoziţia pieţelor.

Arhitectura palladiană, interpretată şi prelucrată de arhitecţii englezi devine, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, regulă pentru Anglia. Clasic în tratarea exterioarelor, anglo-palladianismul este manevrat cu mai multă libertate şi vervă în arhitectura de interior, iar din 1750 decoraţia se îndreaptă spre Rococo. După scurt timp, urmează delicatul stil clasicist promovat de *Robert Adam* (1728—1792) şi de fratele său *James* (1732—1794). Stilul acestora adoptă un clasicism neconformist, inspirat direct de sursele antice şi excelează în arhitectura de interior: Syon House (fig. 185); Osterley Park etc. Originalitatea lui Robert Adam se manifestă şi în proiectarea locuinţelor londoneze (Jame's Square, Portman Square). În ultima parte a vieţii, creaţia lui Robert Adam se îndreaptă spre arhitectura romantică neo-gotică (Culzeau Castle, Seaton Castle, care va apare în acest fel, în Anglia cu mult înaintea celorlalte ţări europene [33].

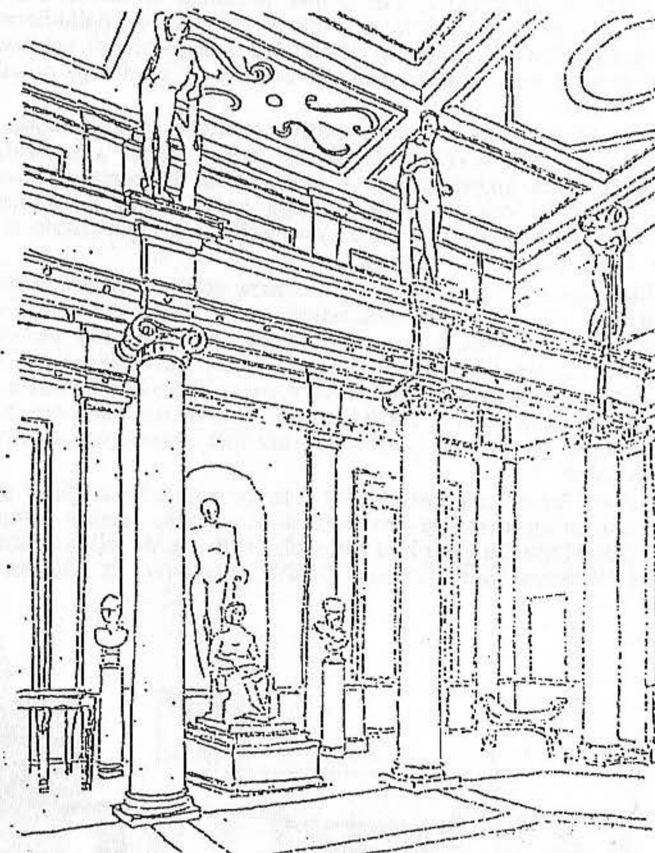


Fig. 185. Isleworth (Middlesex) — Syon House (interior), 1762—1769 arhitect Robert Adam.

Decoraţia, executată în stuc, are o desăvîrşită graţie şi conferă interioarelor un ritm viu şi mult rafinament.

PALLADIANISMUL ÎN COLONIILE ENGLEZE DIN AMERICA

Anglo-palladianismul are o deosebită însemnătate şi prin răspîndirea sa în coloniile americane, atît în construcţia urbană, cît şi în realizarea reşedinţelor rurale sau a altor dotări reprezentative.

Un rol important în pătrunderea palladianismului în Coloniile Americane, l-au avut numeroasele cărţi de arhitectură publicate în Anglia, care erau cunoscute de oamenii de cultură sau meşterii din colonii. Palladianismul american — derivat din cel englez — are o expresie proprie, datorită adaptării stilului la condiţiile locale.

Dacă arhitectura americană, din prima perioadă a colonizării, avea caractere diferenţiate după regiuni şi originea coloniştilor, palladianismul care apare în America în secolul al XVIII-lea omogenizează arhitectura, creînd şi pe această cale sentimentul de unitate în rîndurile populaţiei din coloniile engleze.

Deoarece în colonii existau prea puţini arhitecţi profesionişti, tipul de arhitect amator este curent întîlnit. În prima etapă a secolului al XVIII-lea, arhitectura americană este influenţată de personalitatea lui Charles Wren, iar în cea de-a doua etapă preia anglo-palladianismul academic, caracterizat prin mai multă complexitate şi rigurozitate a compoziţiei, printr-o decoraţie mai bogată.

În coloniile engleze din America, arhitectura este practicată de oameni de talent care, în majoritate, îşi dobîndesc cunoştinţele profesionale din tratatele de arhitectură. Mulţi vin din Anglia, alţii deprind meseria în colonii, condiţia socială a ambelor categorii fiind foarte diversă. Cunoştinţele de arhitectură, desenul, deveniseră o parte a bunei educaţii a omului de cultură din acea vreme. Astfel, marii oameni de stat, care au fost George Washington şi Thomas Jefferson, au fost preocupaţi de arhitectură, au practicat-o.

Palladianismul american pătrunde în toate coloniile engleze şi este abordat în toate programele de arhitectură. Au rămas celebre somptuoasele conace palladiene de pe plantaţiile din sud, ca de pildă: Stradford (fig. 186) în Westmoreland County (1725); Westover în Charles City

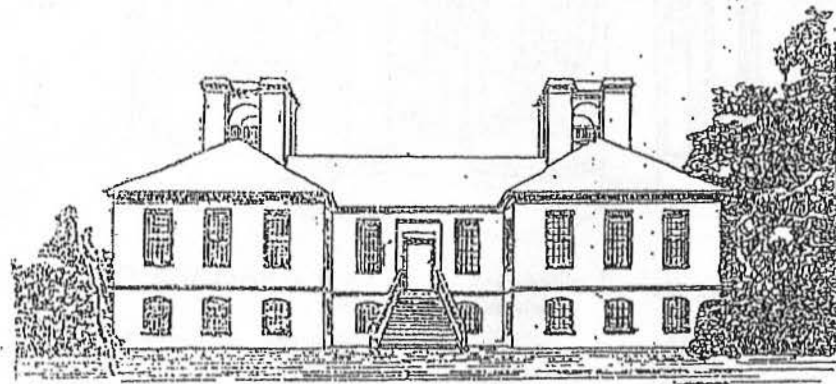


Fig. 186. Westmoreland County (Virginia) — Stratford (vedere); 1725.

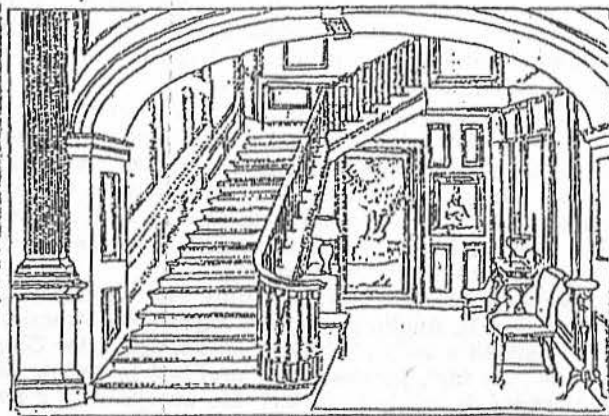


Fig. 187. James City County (Virginia) — Carter's Grove (interior); 1751—1753 arhitect Richard Taliaferro.

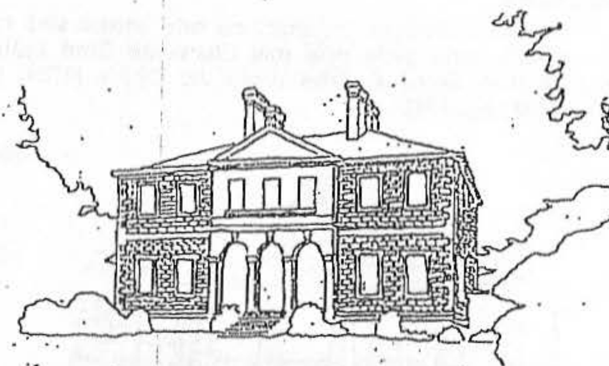


Fig. 188. Richmond County (Virginia) — Mount Airy (vedere), 1758 arhitect John Ariss.

County (1730); Carter's Grove (fig. 187) în James City County (1751), ultimele realizate de arhitectul *Richard Taliaferro;* Mount Airy (fig. 188) in Richmond County (1758), datorată primului arhitect-profesionist american, *John Ariss;* Mount Vernon (1784), reşedinţa lui *George Washington* (pe care viitorul preşedinte a construit-o după propriul proiect); Monticello în Albermale County (1790), reşedinţa lui *Thomas Jefferson.* Toate aceste conace fac parte din numerosul grup de reşedinţe americano-palladiene din Virginia. Ele îşi găsesc echivalenţa în locuinţele din prosperele oraşe de pe coasta de nord-est sau din zona centrală, dintre care amintim: Mc Phedris-Waren House (1718—1723) şi Wentworth-Gardner House (1760; fig. 189), ambele la Portsmouth în New Hampshire; Jeremiah Lee House (1768), la Marblehead în Massachusetts.

Clădirile publice edificate în zona de nord-est şi cea centrală capătă o importanţă mai mare decît în celelalte colonii, datorită simţului civic mai dezvoltat în aceste zone. Dintre celebrele construcţii publice, realizate în această perioadă, amintim: Faneuil Hall (1740) la Boston; Redwood Library (1748; fig. 190), construită la Newport de distinsul arhitect de factură palladiană, originar din Anglia, *Peter Harrison;* Independence Hall (1731), din Philadelphia, monument legat de memoria Revoluţiei Americane.

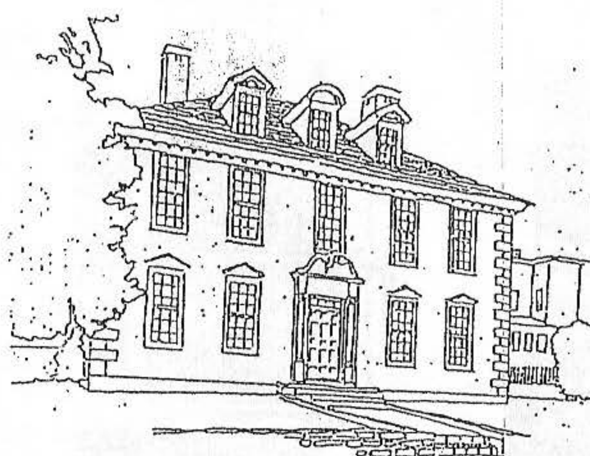


Fig. 189. Portsmouth (New Hampshire) — Wentworth — Gardner House (vedere), 1760.

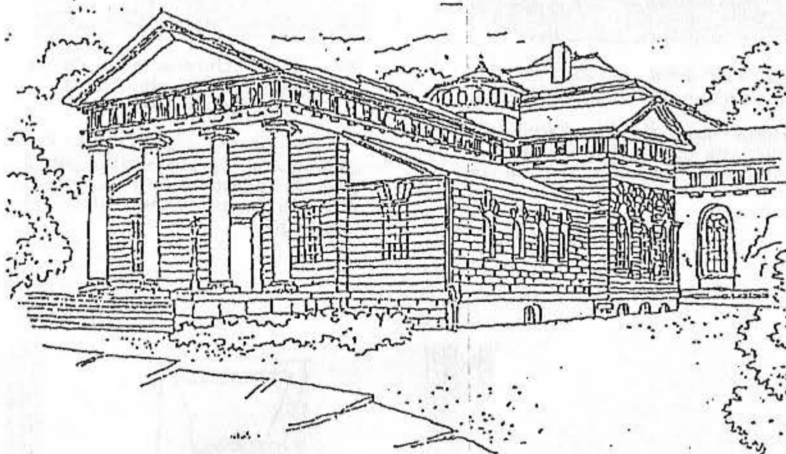


Fig. 190. Newport (Rhode Island) — Biblioteca Redwood (vedere), 1750 arhitect Peter Harrison.

Și edificarea bisericilor ia proporții însemnate. Se adoptă fie tipul bisericilor parohiale ale lui Wren (biserica Old North din Boston), fie tipul bisericii lui Gibbs, Saint Martin-in-the-Fields (biserica Saint Michael's din Charleston, fig. 191).

Formele palladiene devin atît de populare în America, încît ele pătrund și în clădirile mai modeste, fiind adaptate și la construcțiile de lemn (numeroase încă în acea perioadă).

Personalitățile care au creat arhitectura palladiană în America au dus o concertată activitate publică, viața lor fiind împletită cu lupta pentru Independență. Clădirile realizate de acești arhitecți profesioniști sau amatori sînt în același timp valoroase monumente de arhitectură și locuri care amintesc episoade semnificative ale istoriei americane.



Fig. 191. Charleston (Carolina de Sud) — Biserica St. Michel (vedere), 1761.

RENAȘTEREA ÎN SPANIA

(secolele al XVI-lea și al XVII-lea)

În Spania și Portugalia, statele situate în Peninsula Iberică, Renașterea pătrunde din Italia și este transplantată în puternicul fond tradițional medieval local de factură gotică și însemnate influențe maure.

Adoptarea arhitecturii renascentiste în Spania se produce în perioada de maximă putere a statului.

Arhitectura Renașterii spaniole are două faze: Renașterea timpurie (1492—1556) și Renașterea clasică (1556—1650).

Apariția stilului coincide cu ocuparea de către spanioli a Granadei, ultima redută maură, deci cu sfîrșitul Reconquistei. Cele două state spaniole — Castilia și Aragonul — se unificaseră constituind Regatul Spaniei (1479), în care, la început, vechile entități statale își păstrează propria organizare. Tentativa de formare a unei monarhii centralizate reușește însă, Spania devenind o mare putere expansionistă și colonială. Influența spaniolă în Europa ajunge în faza de apogeu în secolul al XVI-lea; Italia este sub control politic spaniol, Țările de Jos, Flandra sînt incorporate în Regatul Spaniol care intervine în mod curent și în politica Franței. Domniile regilor din Casa de Habsburg, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea (împăratul Carol Quintul al Germanilor, renunță la tronul imperial pentru cel al Regatului Spaniol), conduc la consolidarea monarhiei absolute și la

hegemonia Spaniei în Europa. Ocuparea Portugaliei în 1580 durează pînă în 1640, conferind Spaniei rolul de singură forță politică din Peninsula Iberică. În 1581 însă provinciile din nordul Țărilor de Jos se proclamă independente, ieșind astfel din orbita dominației spaniole. Începutul declinului Regatului Spaniei poate fi considerat ca fiind înfrîngerea din 1588 a Invincibilei Armada, în lupta navală cu Anglia.

Cu toate șansele pe care le-a dat Spaniei expansiunea în Europa și cea colonială (prima călătorie a lui Columb a avut loc în 1493), economia spaniolă este staționară în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Explicația faptului că o țară cu venituri considerabile provenite din coloniile americane nu era prosperă trebuie căutată în diverse cauze de natură economică, socială și politică (sărăcirea solului și lipsa de preocupare pentru ameliorarea agriculturii, numărul mare al persoanelor din diversele categorii nobiliare care erau inactive, depopularea țării din cauza goanei după aur și a recrutărilor masive pentru armata de cucerire etc.) [2, 28].

Pe plan național, dar și religios, spaniolii luptă întîi împotriva maurilor și evreilor, pe care îi expulzează din țară sau îi convertesc la catolicism, începînd din 1492 (măsura de expulzare a dăunat economiei spaniole, maurii și evreii fiind renumiți artizani și comercianți care contribuiseră la propășirea economică a țării).

Susținători ai catolicismului — suveranii și biserica spaniolă — au luptat cu înverșunare împotriva Reformei, sprijinind Vaticanul în lansarea Contrareformei și înăsprirea Inchiziției. Înființarea ordinului monastic al Iezuiților — în 1540 — de către călugărul spaniol Ignatio de Loyola (canonizat ulterior) a constituit un considerabil suport pentru redresarea catolicismului. Prin abilitate și tenacitate, iezuiții au contribuit la limitarea progresului Reformei în Europa.

În Spania, după apariția timidă a cîtorva elemente ale Renașterii italiene în cadrul *stilului plateresc* (plateria reprezintă prelucrarea argintului într-un stil foarte împodobit, care — transpus în piatră — folosește o decorație plată și este datorat meșterilor mauri, constituind în același timp o etapă a Goticului spaniol), procesul trecerii de la Gotic la Renaștere are o evoluție lentă, în cursul căreia plastica arhitecturală continuă să fie marcată de exuberanța specific iberică [22, 29].

La biserica gotică San Pablo din Valladolid (fig. 192) se execută (după 1486) portalul în stil plateresc, cu vagi influențe renascentiste. Universitatea din Salamanca (fig. 193), capodoperă a stilului plateresc, are o compoziție a fațadei specific gotică în care sînt introduse detalii de Renaștere italiană. La catedrala gotică din Burgos se construiește, în 1519—1523, „Scara de aur" (fig. 194), de o excepțională amploare, care se încadrează în tipul de scări numit „imperial". Pornirea scării se desfășoară în plan în formă de T, cu trei rampe, pentru ca apoi să fie continuată spre amvon în două rampe. Acest tip de scară, deși decorat în stil plateresc, anunță înainte de termen scările baroce [8].

Arhitectura Renașterii spaniole, bazată pe experiența decorativă tradițională, poartă amprenta unor variate surse de inspirație: orientale, maure, gotice, populare, renascentiste italiene și franceze.

La începutul secolului al XVI-lea, spațialitatea gotică persistă în construcția ecleziastică (catedralele din Malaga, Granada etc.), dar caracterele Renașterii clasice se manifestă în majoritatea programelor importante de arhitectură: palatele princiare, nobiliare sau comunale.

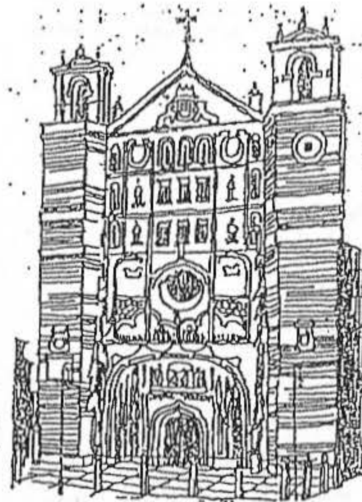


Fig. 192. Valladolid — Biserica San Pablo (portalul — vedere), 1276—1492.

Portalul bisericii San Pablo din Valladolid este executat după 1486, în stil plateresc cu influențe ale Renașterii.

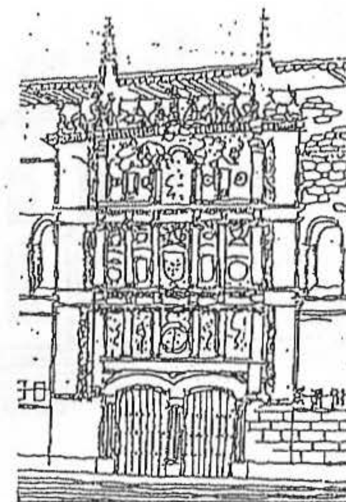


Fig. 193. Universitatea de la Salamanca (detaliu fațadă), 1514—1526.

În fațada Universității din Salamanca, în compoziția gotică sînt introduse detalii renascentiste în care intervin elemente platerești.

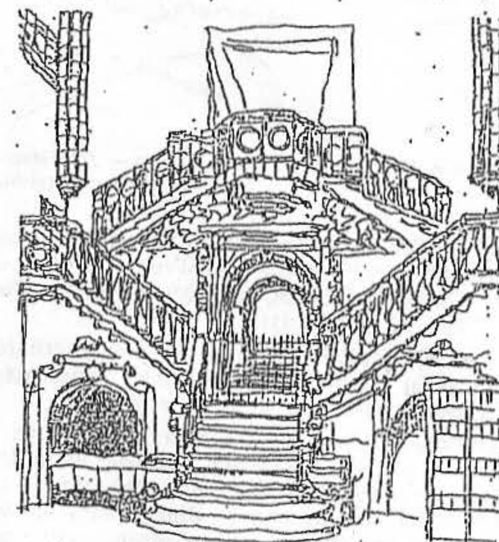


Fig. 194. Catedrala de la Burgos — Scara de aur (vedere), 1221—1457.

„Scara de aur" de la catedrala din Burgos face parte din tipul denumit „imperial". Deși păstrează decorația medievală în stil plateresc, prin amploarea și maniera generoasă în care este tratată, anunță scările baroce.

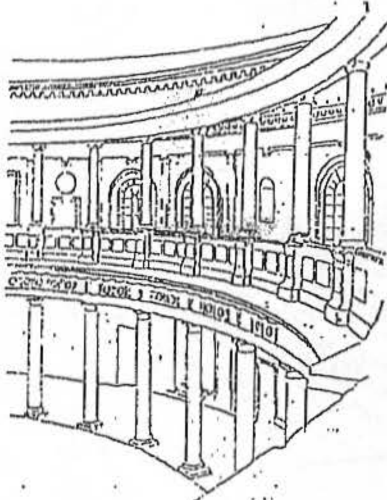


Fig. 195. Granada (Alhambra) — Palatul lui Carol Quintul (curtea centrală), 1527—1568 arhitect Pedro Machuca.

Pedro Machuca își începe cariera ca pietrar și activează o perioadă de timp și în Italia; întors în Spania, lucrează ca arhitect la palatul lui Carol Quintul din Granada, care este principala sa operă. Inspirat de arhitectura italiană a secolului al XVI-lea, palatul realizat de Machuca păstrează influențe tradiționale spaniole și trăsături ale stilului plateresc [29].

Construcție monumentală, de plan pătrat, palatul (fig. 195) include o maiestuoasă curte interioară circulară, cu ordonanță suprapusă și detalii clasice, specifice Renașterii italiene la apogeu.

În aceeași perioadă este reconstruit palatul Alcazar din Toledo (fig. 196), început în epoca medievală într-o îmbinare de arhitectură gotică și maură. Cu ocazia reconstrucției, în curtea interioară, cu arcatură suprapusă, este preluat spiritul Renașterii timpurii florentine.

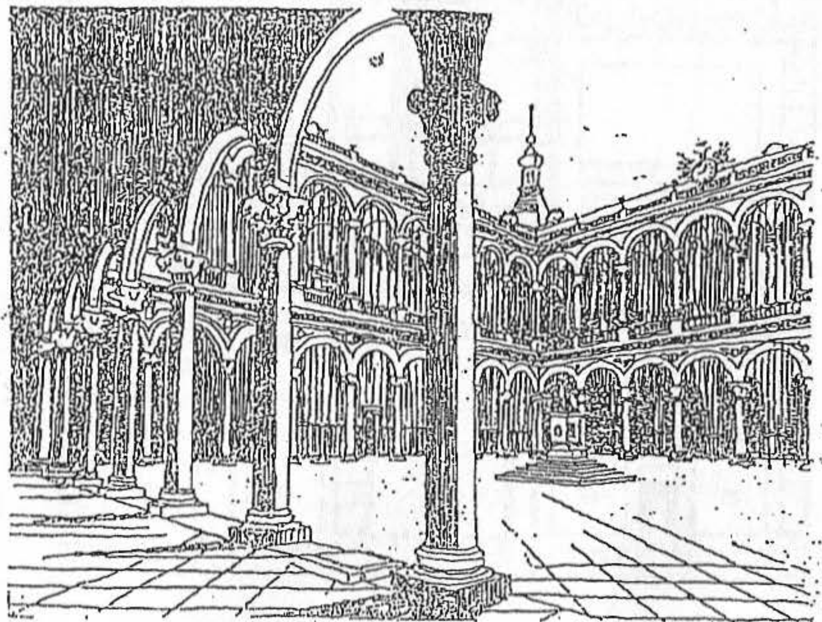


Fig. 196. Toledo — Palatul Alcazar (curtea interioară).

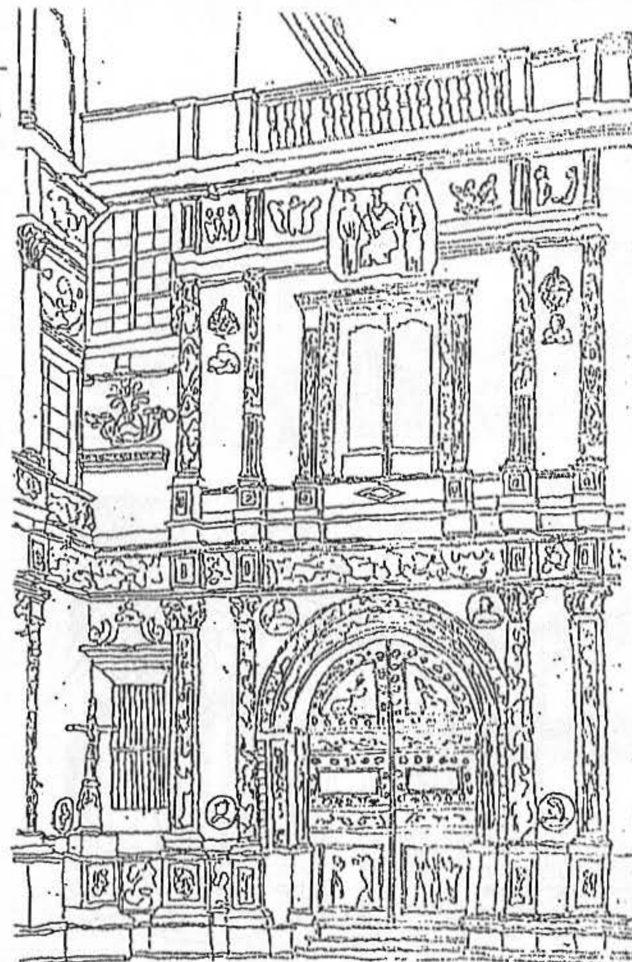
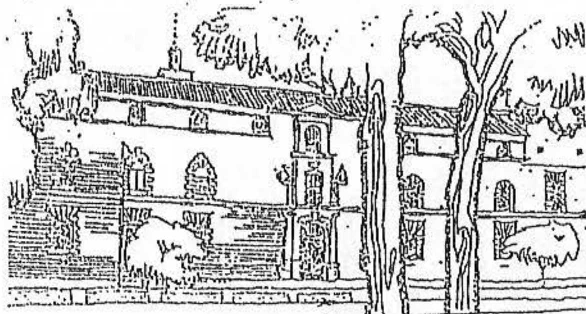


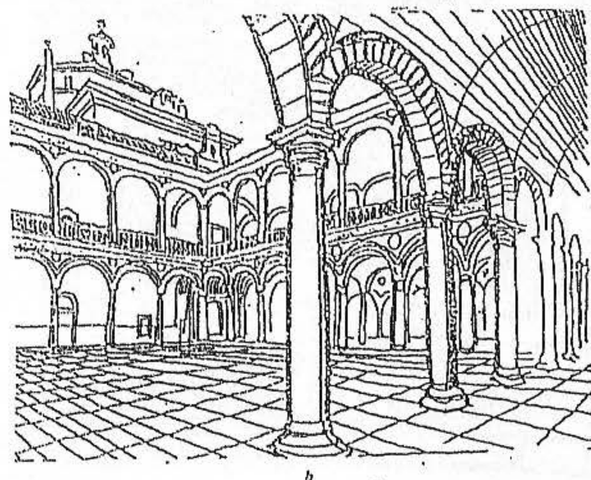
Fig. 197. Sevilla — Palatul Comunal (fațadă), 1527—1564.

Palatul Comunal din Sevilla (1527—1564, fig. 197) are o fațadă simetrică, cu ordonanță suprapusă bogat decorată. Inspirația pare a veni din Renașterea timpurie lombardă și este grefată pe fondul stilului plateresc. *Azilul Tavera* din Toledo (1542—1579, fig. 198) poartă și el amprenta Renașterii timpurii florentine, prin maniera de tratare a curții interioare cu arcade suprapuse. Fațada, mai apropiată de tradiția spaniolă, are ferestre puține și distanțate și este adecvată climatului cald din zonă. Intrarea — dispusă în ax — este marcată printr-o compoziție renascentistă pe trei nivele.

Juan Bautista De Toledo (1500—1567) — filozof, matematician și arhitect — lucrează un timp la curtea regală spaniolă din Napoli, apoi la Madrid, unde proiectează Escorialul în colaborare cu Juan de Herrera. Lui Juan Bautista de Toledo i se datorează din arhitectura vastului complex Curtea Evangheliștilor, modelată după curtea palatului Farnese de la Roma (fig. 55), și imensa fațadă de sud, tratată într-o arhitectură severă.



a



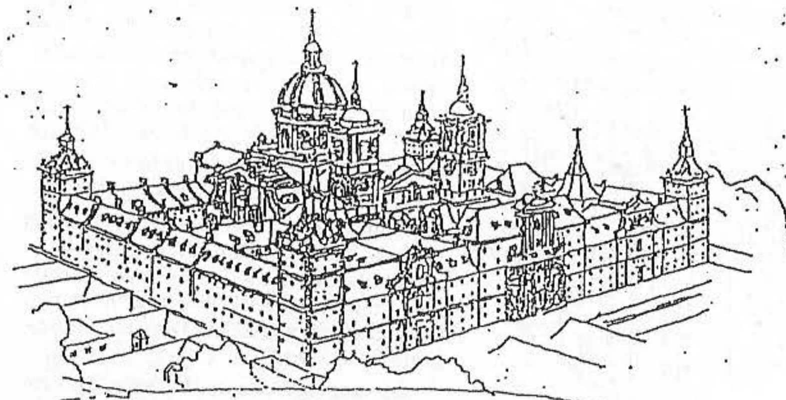
b

Fig. 198. Toledo — Azilul Tavera, 1542—1579: a — fațadă; b — curtea interioară.

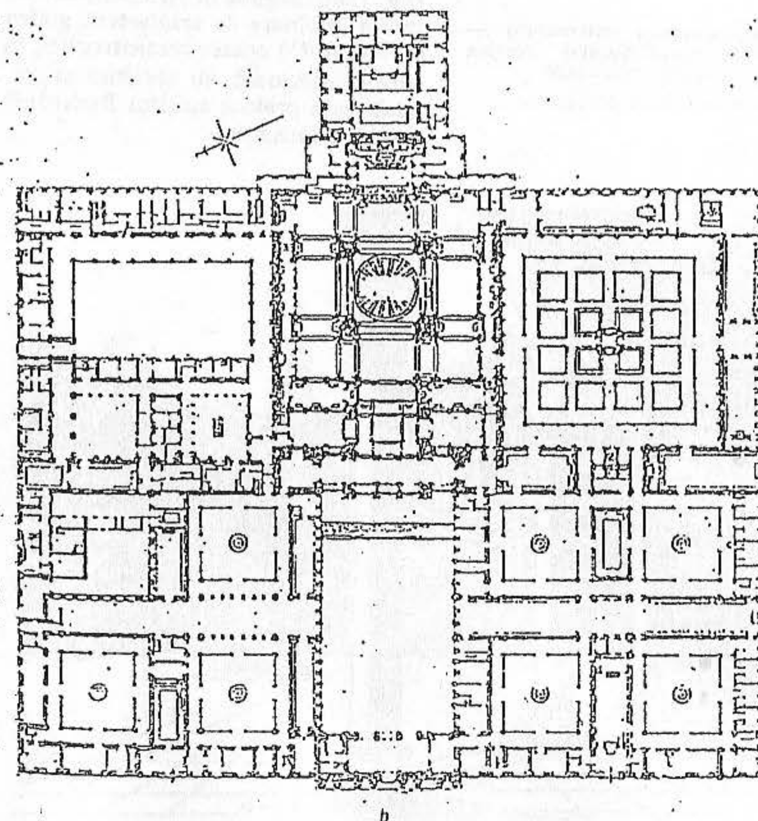
Juan De Herrera (1530—1597) — considerat cel mai mare arhitect al Renașterii spaniole — este influențat la început de arhitectura flamandă, apoi de cea italiană. În construcțiile realizate de el (Escorialul, Palatul Aranjuez, Bursa din Sevilla, Catedrala din Valladolid), accentuează sobrietatea și maiestuozitatea arhitecturii italiene din secolul al XVI-lea, care i-a fost principala sursă de inspirație. Opera sa a avut o mare influență asupra arhitecturii din coloniile spaniole din America.

Escorialul (1550—1584), palatul regal de lîngă Madrid (fig. 199), construit pentru Filip al II-lea, este opera arhitecților Juan Bautista de Toledo și Juan de Herrera. Ansamblul, cu funcții multiple și compus în jurul a numeroase curți interioare, exprimă trecerea către o fază mai austeră a Renașterii spaniole, datorînd mai puțin tradiției locale și îndreptîndu-se spre normele Renașterii clasice italiene.

Bursa din Sevilla (fig. 200), proiectată tot de Juan De Herrera, arată tendințele Renașterii clasice spaniole de a prelua formele bramantiene. Compoziția curții interioare, cu arcade suprapuse și ordonanță clasică angajată, amintește în același timp arhitectura romană antică și pe cea a lui Bramante.



a



b

Fig. 199. Madrid — Palatul Escorial, 1559—1584: a — vedere ansamblu; b — plan arhitecți: Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera.

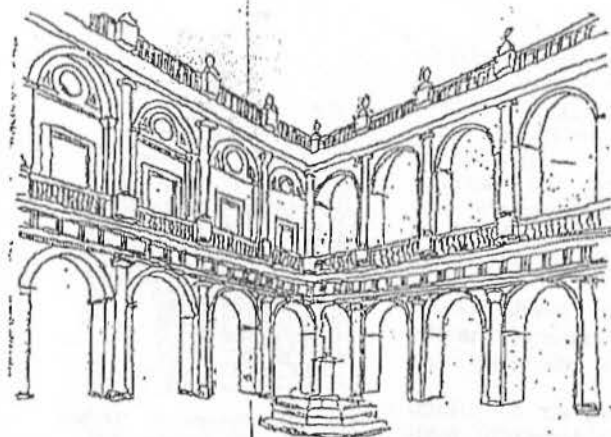


Fig. 200. Bursa din Sevilla (Curtea interioară), 1583—1598 (arhitect Juan de Herrera).

Desprinzîndu-se cu greutate de tradiția gotică, păstrînd îndelung influențele decorative maure, arhitecții spanioli grefează la început elementele renasceniste pe acest fond compozițional medieval. Maeștrii din faza clasică a Renașterii se inspiră din Renașterea romană a perioadei de apogeu, creînd însă forme mai rigide. Severitatea exprimată în perioada Renașterii clasice a arhitecturii spaniole nu coincide cu gustul pentru decorativ și fantezie, specific iberic. Acesta este unul din motivele care au determinat abandonarea Renașterii clasice și dezvoltarea frenetică a Barocului la sfîrșitul secolului al XVII-lea.

RENAȘTEREA ÎN PORTUGALIA

(secolele al XVI-lea și al XVII-lea)

Ca și celălalt stat iberic, Portugalia își recucerește teritoriul (de sub ocupație maură) și se organizează sub forma monarhiei centralizate încă din secolul al XIV-lea.

Mare putere maritimă și colonială, Portugalia descoperă de la sfîrșitul secolului al XV-lea drumul spre Indii, prin sudul Africii, iar la începutul secolului al XVI-lea colonizează Brazilia, unele regiuni din Africa și din India. În perioada Renașterii, Portugalia face parte dintre forțele europene active în promovarea progresului. Constituirea imperiului colonial portughez, îndepărtarea Veneției de pe primul loc al comerțului mediteranean și înlocuirea ei cu Lisabona ca principal port european, se produce în timpul domniei regelui Manuel I cel Mare (1495—1521). Este momentul în care se constată și o puternică înflorire a artelor în Portugalia. Dezvoltarea economică și politică a Portugaliei independente este oprită de ocupația spaniolă care durează din 1580 pînă în 1640.

În arhitectură, tradiția gotică tîrzie a cărei expresie este *stilul manuelin* (care evoluează în timpul regelui Manuel I) întîrzie apariția Renașterii. Dezvoltîndu-se în paralel cu Goticul tîrziu din Spania și avînd ca fond comun influența maură și neașteptata bogăție care venise de

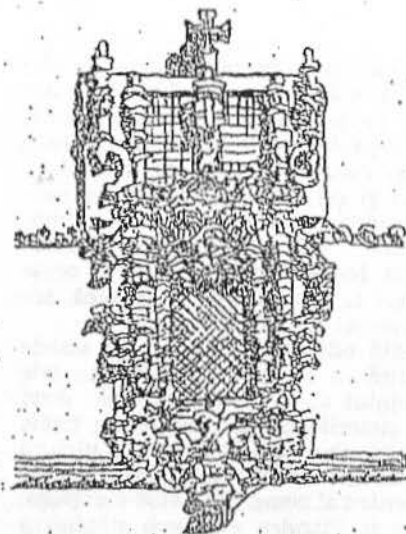


Fig. 201. Mănăstirea de la Tomar (fereastră în stil manuelin), începutul secolului al XV-lea.

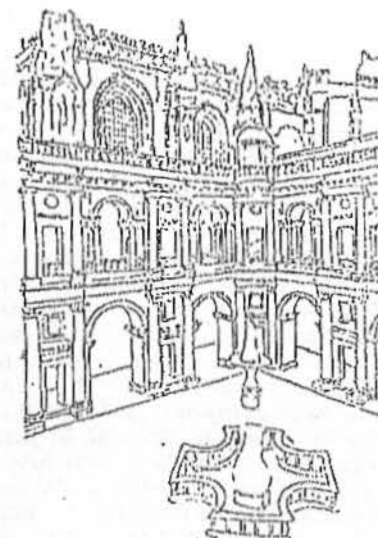


Fig. 202. Mănăstirea de la Tomar — Curtea regelui Joao al III-lea, 1550.

peste mări, *stilul manuelin* operează asupra elementelor structurale și folosește o plastică arhitecturală mai reliefată. Dintre formele tîrzii ale Goticului, stilul manuelin are poate cele mai pronunțate caractere barocizante.

Dacă în faza timpurie, în Portugalia — ca și în Spania — se observă o timidă întrepătrundere a elementelor renascentiste pe fondul tradițional medieval, în faza de apogeu a Renașterii portugheze se tinde mai net către formele manieriste italiene. La mănăstirea din Tomar (fig. 201) apar motive manueline, iar în 1550, pentru Curtea regelui Joao al III-lea, care face parte din acest ansamblu (fig. 202), este interpretat motivul palladian de la Bazilica din Vicenza. La biserica iezuită din Oporto (1590—1610) sînt adoptate tipice elemente manieriste.

Avînd o durată relativ scurtă de desfășurare — a doua jumătate a secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea — Renașterea portugheză are o evoluție apropiată de cea spaniolă, cu deosebirea că Manierismul italian la care se face apel în Portugalia nu a fost în mod special apreciat în Spania. Ca și în țara vecină, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, în arhitectură și în celelalte domenii ale artei, în Portugalia, va irumpe Barocul.

RENAȘTEREA ÎN BELGIA ȘI OLANDA

Belgia și Olanda, state distincte, dar unite în trecut prin evoluția socială și economică asemănătoare, ca și prin aceeași ocupație străină, prezintă un deosebit interes pentru apariția Renașterii.

În Flandra (ținut care formează cea mai mare parte a Belgiei de azi) și Țările de Jos (care cuprind provinciile olandeze) au apărut, încă din perioada medievală, primele forme de incipientă producție capitalistă. Este cunoscută fabricarea postavurilor, organizarea în bresle și existența unui puternic patriciat urban. Încă din secolul al XIII-lea, negustorii flamanzi din Bruges, Gand, Ypres — ca și cei germani din zonele nordice — organizează Hansa, asociație comercială care controlează schimburile economice dintre Anglia și Flandra. Fără a cunoaște organizarea politică italiană a comunelor, Țările de Jos și Flandra au avut orașe libere care prezentau izbitoare asemănări în dezvoltarea economică, socială și politică cu cele din Italia sau Germania [1, 28].

Deși curentul umanist nu se manifestă atît de devreme ca în statele italiene, Renașterea artistică — în pictură — apare concomitent în cele două zone europene, la începutul secolului al XV-lea. Deși cele două școli de pictură se dezvoltă în paralel, pictorii flamanzi nu preiau nimic — în prima perioadă — din arta italiană, dar aceasta cunoaște pictura flamandă. Tot în secolul al XV-lea fructuoasa activitate comercială conduce la înființarea Bursei la Anvers — centru al comerțului vest-european.

În secolul al XV-lea, Țările de Jos și Flandra erau sub stăpînirea burgundă, pentru ca în secolul al XVI-lea să treacă sub dominația spaniolă. În mijlocul secolului al XVI-lea, în Țările de Jos, în urma Revoluției cu caracter social și național — prima din Europa — se proclamă independența Provinciilor din Nord (Olanda, Zeelanda etc.) sub denumirea de Provinciile Unite. Zonele din Sud (Flandra etc.) reintră sub dominația spaniolă. Pentru Olanda va începe o perioadă de prosperitate. Țara devine o mare putere navală și colonială. O dată cu decăderea portului flamand Anvers, se ridică Amsterdamul și Rotterdamul, ca mari centre comerciale și portuare. În secolul al XVII-lea se înființează Companiile olandeze ale Indiilor de Est și Indiilor de Vest, Banca de schimb din Amsterdam. Olandezii colonizează regiuni din diferite părți ale lumii: America de Nord, Africa, India, Indochina etc.

Dacă Reforma religioasă luterană și calvină pătrunde în zonă încă din 1521 (momentul primei sale manifestări), în 1574, în pofida persecuției spaniole, calvinismul este declarat religie de stat în provinciile răsculate din nord; Flandra și zonele sudice rămîn catolice.

Deși printre primele țări europene în care își face apariția Renașterea în pictură (după unii cercetători, Renașterea s-ar fi manifestat întîi în pictura flamandă și apoi în cea italiană), Belgia și Olanda preiau arhitectura renascentistă de-abia la începutul secolului al XVI-lea. În Europa de Nord, exemplele cele mai reprezentative sînt caracterizate prin păstrarea spiritului medieval. Trăinicia acestei tradiții nordice în arhitectură a fost și motivul ezitărilor în adoptarea Renașterii în paralel cu pictura.

Programele dominante, atît în Belgia cît și în Olanda, sînt de arhitectură civilă: locuințe, primării, palate publice cu nelipsitele acoperișuri înalte și pinioane spre stradă, fenestrare maximă a fațadelor. Bogat împodobită în interior și exterior, arhitectura păstrează scara umană.

În secolul al XVI-lea, în prosperele Zone de Sud (actuala Belgie) arhitectura Renașterii are același caracter exuberant ca și Goticul flamboaiant. Individualitatea stilului poate fi explicată prin depărtarea de Italia, transmiterea uneori directă a influențelor din Spania, Franța sau Germania, însă adevărata sa forță de expresie rezidă în bogatul fond

tradițional. În timp, primează detaliile italiene care sînt, pentru început, aplicate la construcțiile de factură gotică — atît laice, cît și ecleziastice — și care, prin maniera de decorație și compoziție, își păstrează specificul local. Un exemplu caracteristic este Vechea Cancelarie din Bruges (1535, fig. 203), construită încă în stil gotic flamboaiant, dar cu ordonanță suprapusă clasică.



Fig. 203. Bruges — Vechea Cancelarie (fațadă), 1535.

Pe fondul tradițional gotic flamboaiant al arhitecturii palatului administrativ din Bruges, se inserează elemente renascentiste (cum este ordonanța suprapusă din fațadă).

În aceeași perioadă, în Olanda, Renașterea este introdusă de numeroșii maeștri italieni care vin să lucreze, ademeniți fiind de bogățiile țării.

În Flandra, portul Anvers — principalul centru economic la începutul secolului al XVI-lea — este un important focar al artelor.

Cornelis Floris De Vriendt, originar din Anvers, își începe cariera ca sculptor și decorator, dar în același timp lucrează ca principal arhitect al Renașterii în zonele din sud. El folosește un apreciat element decorativ introdus la Anvers în 1540 și care constă în îmbinarea motivelor ornamentale de la Fontainebleau cu cele *grotești* ale lui Rafael și Giulio Romano. La principala sa operă — Primăria din Anvers (1561—1566, fig. 204) — De Vriendt încadrează formele Renașterii într-un stil original, personal și în același timp atașat tradiției, factori care primează față de nuanțele manieriste care pot fi

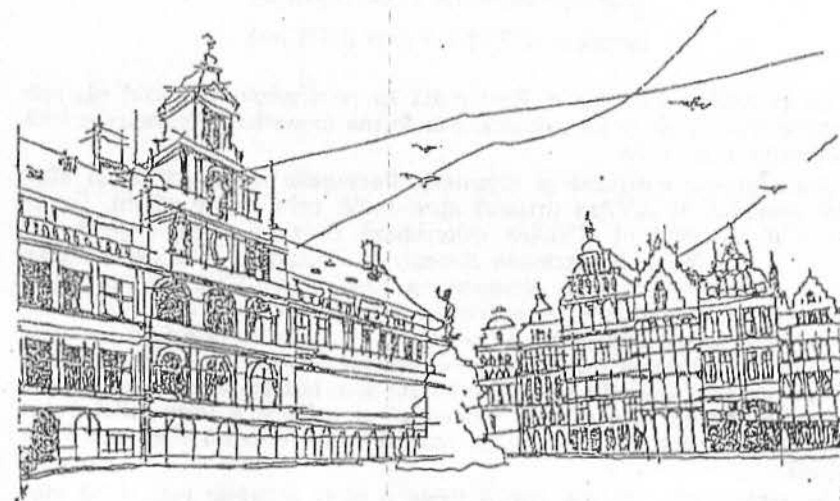


Fig. 204. Anvers — Piața Centrală cu Casele Breslelor și Primăria (ansamblu), 1561—1566
arhitect Cornelis Floris de Vriendt.

observate. Se regăsesc ordinele suprapuse, peretele larg fenestrat și zona intrării, accentuată prin tradiționalul pinion, aici împodobit și ridicat cu trei nivele deasupra cornișei.

În acest timp, Renașterea italiană se făcea cunoscută la Anvers prin traduceri flamande din Alberti și Serlio, iar stilul lui Cornelis Floris de Vriendt era larg răspîndit în Europa de Nord și Anglia prin gravurile lui *Hans Vredeman De Vries* (1527—1606).

Renașterea olandeză, care apare la scurt timp după cea flamandă, este mai simplă și mai reținută. În mod similar, motivele renascentiste sînt absorbite de tradiția medievală locală.

Lieven De Key (1560—1627) — refugiat flamand — lucrează în Anglia înainte de a deveni arhitect șef al Municipiului la Haarlem și este considerat părintele așa-numitei Renașteri olandeze. Inspirat de tipăriturile lui Vredeman De Vries și de arhitectura Primăriei din Anvers — construită de Floris de Vriendt — el desăvîrșește Renașterea în Olanda, adaptînd motivele italiene la impetuosul stil local, cu pinioanele împodobite și jocul decorativ al placajului de cărămidă alternat cu piatră [22].

Caracteristică pentru stilul lui De Key este Primăria din Leyden (fig. 205), cu o plastică de fațadă elegantă, în care componentele tradiționale sînt doar sugerate și în care este folosită decorația lui Floris De Vriendt, devenită tipică pentru ambele țări în Renașterea timpurie și popularizată prin cărțile lui Vredeman De Vries. De Key mai construiește în Haarlem: Hala Balanței Publice (1598) și Hala Măcelarilor (1602).

În același stil lucrează și *Hendrick De Keyser* (1565—1621), renumit arhitect în Amsterdam. El concepe un tip de biserică protestantă, de plan central (Westerkerk din Amsterdam, fig. 206), care este preluat și de-a lungul coastei germane, de la Danzig pînă în Danemarca (regiuni unde lucrează mulți arhitecți olandezi). De Keyser edifică, la Amsterdam, Bursa (1608) și, la Delft, Primăria (1618, fig. 207). El construiește multe locuințe în Amsterdam, în arhitectura cărora tinde spre clasicizarea și simplificarea formelor tradiționale. Exemple sînt cartierele rezidențiale Prinzengracht și Heerengracht (fig. 206, 207, 208, 209).

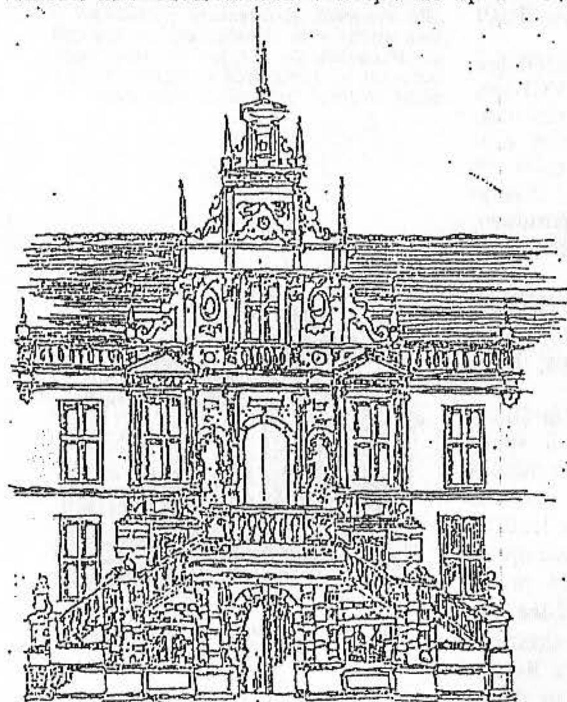
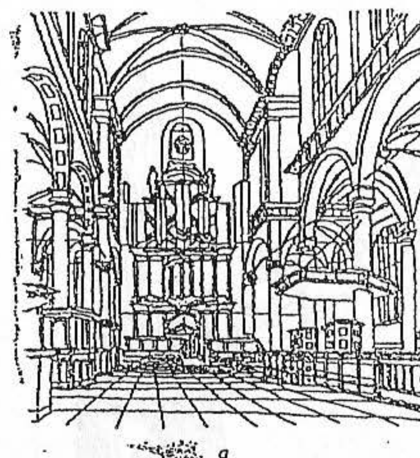
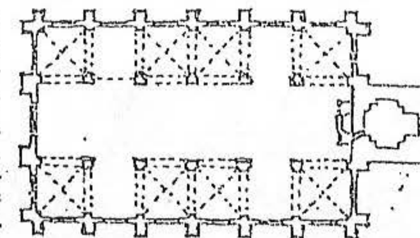


Fig. 205. Primăria din Leyden (fațadă), 1597 arhitect Lieven De Key.



a



b

Fig. 206. Amsterdam — Westerkerk, 1620:
a — interior; b — plan:
arhitect Hendrick De Keyser.

Bisericile protestante create de Keyser excelează prin simplitate și funcționalitate. Westerkerk din Amsterdam este ultima din această serie care a avut o mare influență în construcția ecleziastică a cultului protestant din Olanda și Germania.

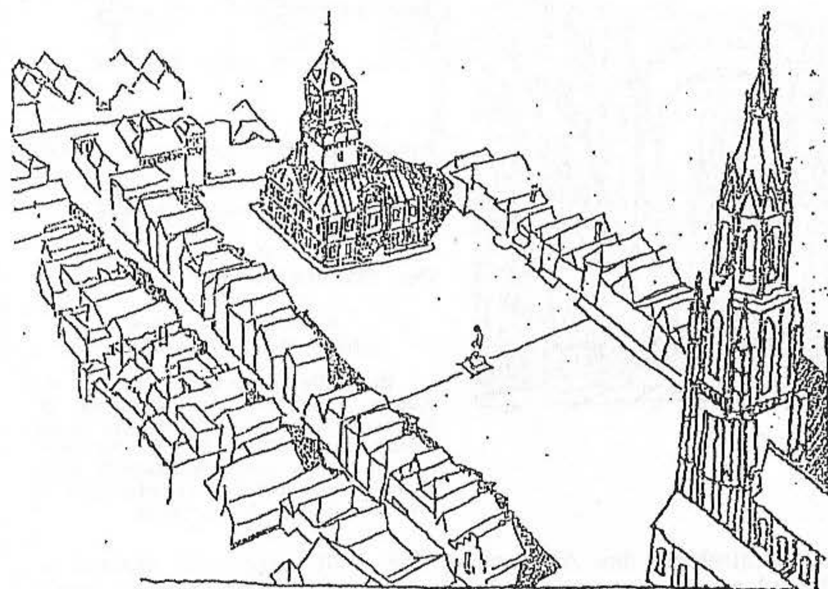
Din vremea lui De Keyser pînă în secolul al XVIII-lea, arhitectura domestică se dezvoltă continuu în Amsterdam, care întrece toate orașele europene prin numărul de locuințe burgheze prospere.

În zonele sudice ale Flandrei formele Renașterii timpurii, tradiționale, se mențin pînă la începutul secolului al XVII-lea, cînd influențele arhitecturale vin din Italia și Franța și afectează în special construcția de biserici. După 1650, arhitectura evoluează spre un caracteristic Baroc flamand, pentru ca în secolul al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea să fie dominată de Clasicismul francez (Biblioteca regală, Bruxelles, 1750), iar, în mod ciudat, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, Belgia să se întoarcă la un Baroc exuberant (imensul Palat de Justiție, Bruxelles, 1865), care trebuie însă încadrat în stilul epocii, Eclectismul.

În Țările de Jos, în secolul al XVII-lea, ca și în Anglia, arhitectura devine mai reținută, mai clasicistă și urmează alte direcții decît în Flandra.

În această perioadă, își începe activitatea *Jacob Van Campen* (1595—1657), pictor și arhitect erudit, exponentul *Palladianismului olandez*. Stilul său este pretențios și se caracterizează prin păstrarea tradiției, utilizînd paramentul din piatră în alternanță cu cărămida. Interpretează arhitectura palladiană, folosind sincer, aproape schematic, pilaștri clasici angajați.

Personalitatea lui Van Campen este exprimată de arhitectura de la Mauritshuis, din Haga (1633, fig. 210). Proiectat pentru prințul Maurice



a

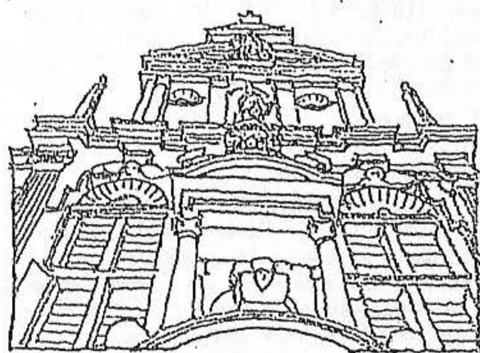


Fig. 207. Delft — Piața Centrală: a — ansamblu; b — detaliu Primărie arhitect Hendrick De Keyser.

b



Fig. 208. Amsterdam — Cartierul rezidențial Prinzengracht (vedere), secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.

de Nassau, promotor al expansiunii economice din Provinciile Unite, Palatul, palladian în plan și expresie plastică, păstrează tradiția acoperișului înalt olandez. Van Campen construiește și Primăria din Amsterdam (1648—1651, fig. 211) — acum Palat regal — de dimensiuni foarte mari, cu o arhitectură clasică lipsită de ornamente. Impresia de severitate este atenuată de turnul care marchează pavilionul decroșat al intrării.

Pieter Post (1608—1669) colaborează la început cu Van Campen la Haga și Amsterdam și este la rîndul său un însemnat reprezentant al palladianismului olandez. În a doua parte a carierei sale, el construiește Primăria din Maastricht, Casa Balanței Publice din Leyda etc.

Palladianismul olandez, realizat cu multă acuratețe, în forme simple, de Van Campen și Post a fost introdus și în Anglia de către Hugh May și alți arhitecți englezi.

La sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, în Țările de Jos primează influența franceză, tratarea exterioarelor monumentelor fiind aproape lipsită de decorație, iar interioarele foarte împodobite (Primăria din Enkhuizen, fig. 212; Biblioteca Regală din Haga, fig. 213).

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, arhitectura din Olanda se raliază stilului generalizat în Europa, Neoclasicul.

Se constată că, în Belgia și Olanda, Renașterea în arhitectură apare în secolul al XVI-lea și evoluează paralel în formele timpurii ale stilului puternic influențat de tradiția medievală de-a lungul întregului secol. Dacă în Belgia, după prima jumătate a secolului al XVII-lea, arhitectura se îndreaptă — eliminînd etapele de tranziție — de la Renașterea timpurie spre Baroc, în Olanda, Renașterea își continuă evoluția

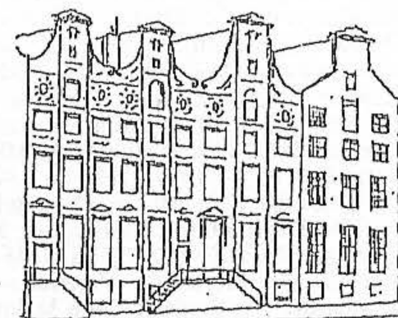


Fig. 209. Amsterdam — Cartierul rezidențial Heerengracht (vedere), secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.

Realizate după planul de dezvoltare a orașului, noile cartiere de locuințe formează un front construit continuu de-a lungul canalelor. Cu parament de cărămidă, ele sînt variate ca aspect și creează un efect de agreabilă surpriză. Arhitectura palladiană a locuințelor din Amsterdam — inițiată de Hendrick de Keyser — este rezolvată într-o romantică armonie cu peisajul datorat prezenței canalelor.

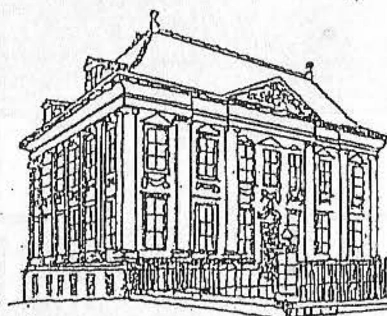


Fig. 210. — Haga — Mauritshuis (vedere), 1633

arhitect Jacob Van Campen.

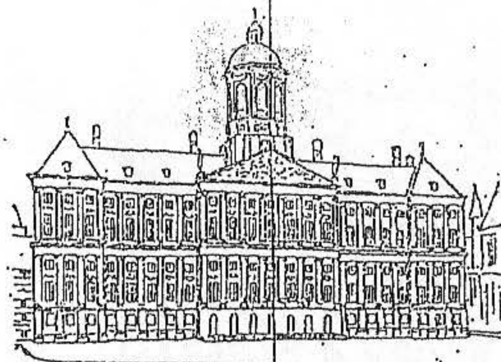
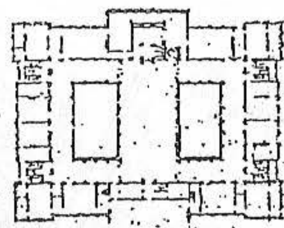



Fig. 211. Amsterdam — Palatul regal, 1646—1651:
a — fațadă; b — plan
arhitect Jacob Van Campen.

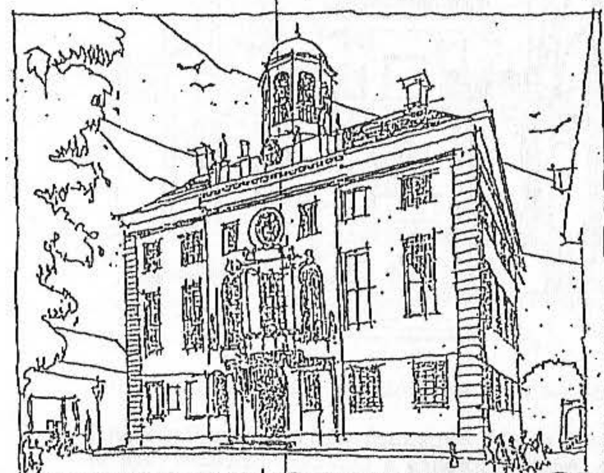


Fig. 212. Primăria din Enkhuizen (vedere), 1686—1688.

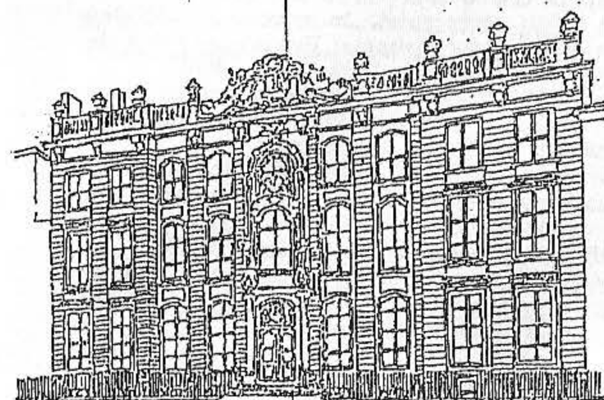


Fig. 213. Haga — Biblioteca regală (vedere), 1735.

într-un stil palladian caracteristic, fără a primi influențe baroce semnificative (desigur datorită ieșirii Olandei din orbita influenței politice și religioase a Spaniei și Vaticanului).

RENAȘTEREA ÎN STATELE GERMANE

În Germania, împărțirea țării în nenumărate unități de tip statal a dăinuit pînă în perioada modernă. Regalitatea nu a reușit să formeze un stat centralizat, deoarece a fost, de-a lungul evului mediu, preocupată de constituirea Imperiului Roman de Națiune Germană. Obținerea — cu acordul Papei — de către Regele Germanilor a titlului de împărat, a fost una dintre cauzele care a împiedicat concentrarea forțelor regalității în direcția consolidării și bunei administrări a statelor germane pentru a finaliza unificarea lor.

Interesul deosebit al împăraților pentru constituirea acestui efemer Imperiu a condus la tendința „centrifugă" a feudalității, la imposibilitatea creării unei monarhii centralizate. Modalitatea de desemnare a regelui Germaniei, prin alegere, apanaj al marilor feudali — principii electori — a contribuit în plus la slăbirea regalității [1].

Primele principate, domenii feudale, orașe, se constituie în zonele de vest și centrale ale Germaniei, pentru ca, între secolele al XII-lea și al XIV-lea, să se producă expansiunea germană spre est. Sînt ocupate și colonizate teritorii est-europene pînă în Polonia și la Marea Baltică, se constituie domenii vaste, mai mari decît cele din vechea Germanie.

Tot în perioada medievală se formează puternice centre urbane, întîi în zona vestică, apoi în est. Supuse la început regelui, seniorilor laici sau ecleziastici, orașele își cuceresc în timp autonomia, instituie consilii prezidate de unul sau mai mulți primari. Burghezia comercială este categoria socială cea mai puternică, iar comerțul orașelor germane este înfloritor, tranzacțiile făcîndu-se, după zone, cu Flandra, Țările de Jos, cu Anglia în nord și vest, cu Italia în sud. Cu statele din estul Europei au relații comerciale, atît orașele vechii Germanii, cît și cele din noile teritorii cucerite. Orașele germane se grupează în uniuni comerciale (hanse) care practică un intens comerț internațional. Breslele constituie de asemeni organizații prospere, asociate după meserii. Se dezvoltă diferite tipuri de manufacturi, industria minieră, se înființează societăți bancare, apar (ca și în Italia) forme ale unui capitalism incipient, promovat de burghezie. Din patriciatul urban german se vor ridica figuri de „capitaliști", sprijinitori ai culturii, bancheri ai principilor și împăraților (cum e cazul lui Jacob Fugger din Augsburg în Bavaria, care finanța în 1519 alegerea lui Carol Quintul de Habsburg, viitorul rege Carol I al Spaniei, că împărat).

Sub impulsul acestei oligarhii, orașele devin, ca și în Italia, focare de artă și cultură în secolele al XIV-lea și al XV-lea, cînd iau ființă și universitățile. La Praga, capitala regatului Boemiei — stat inclus în Imperiul German — se fundează în 1349 prima universitate, centru de artă și știință unde savanții au contribuit la formarea limbii literare germane [32].

Orașele germane se deschid larg către Umanism, transmiterea scrierilor umaniste fiind favorizată și de inventarea tiparului de către Johann Gutenberg, la Strassburg în 1440.

Din Italia, Umanismul se răspîndește întîi la Praga, apoi în Germania de Sud, încă de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, progresează în secolul al XV-lea din sud spre nord, cîștigînd ultimele poziții în Prusia la începutul secolului al XVI-lea. Umanismul german se înscrie în ansamblul mișcării în curs de propagare în Europa occidentală, dar rămîne preocuparea unei elite, cea a intelectualilor, care au fost sprijiniți de principii teritoriali și magistrații urbani. Alte caracterstici ale Umanismului german sînt: preocuparea pentru studiile istorice, care va exalta la începutul timpurilor moderne sentimentul național; interesul pentru problemele religioase, care va conduce la detașarea de catolicism.

În condițiile acestei persistente organizări politice de tip medieval, Renașterea italiană pătrunde cu greu, în ciuda ideilor umaniste manifeste în lumea intelectuală germană. Gravul dezechilibru social datorat îndelungii anarhii feudale împiedică ridicarea forțelor care să sprijine asimilarea noului curent cultural, independent de faptul că unele condiții economice, similare cu cele italiene, ar fi putut conduce la o evoluție asemănătoare. Tradiția gotică, îndelung persistentă în statele germane, a fost o altă cauză care a întîrziat pătrunderea arhitecturii Renașterii.

La începutul secolului al XVI-lea, Germania trece printr-o însemnată criză religioasă care are la bază și fondul de nemulțumiri sociale. Preconizînd Reforma, Martin Luther inaugurează o revoluție în viața religioasă a Germaniei, apoi a întregii Europe. Debutul mișcării poate fi considerat în 1517, cînd Luther își expune tezele reformatoare față de catolicism. Ideile lui Luther se ridică împotriva abuzurilor și intruziunilor Vaticanului în viața religioasă, cer desprinderea de Roma, au la bază multiple nemulțumiri sociale. Gîndirea umanistă a precedat Reforma, iar studierea limbilor antice a permis cunoașterea textului biblic în original.

În afara schimbărilor de ordin confesional față de catolicism, Luther cerea traducerea Bibliei în limba fiecărui popor. El însuși traduce în germana cultă Biblia, care datorită invenției tiparului va fi larg răspîndită. Fenomenul depășește cadrul religios, contribuind la formarea sentimentului național, și coincide cu umanismul promovat de mișcarea universitară germană [12].

Vaticanul, susținut de Spania, va lua poziție împotriva Reformei care cîștigase mulți adepți și se propaga în restul Europei de Vest și Centrale. Încercările de reprimare a Reformei sînt urmate de protestul lui Luther, căruia i se alătură mare parte din păturile sociale oprimate. Cheia instaurării Reformei în unele state germane este poziția luată de principii și orașele convertite care, coalizate din 1531, vor duce o luptă armată împotriva reacției catolice și a împăratului Carol Quintul. Deși protestanții sînt înfrînți și în Germania este introdusă Contrareforma, aceștia se aliază din nou și continuă lupta care se soldează cu o ambiguă pace confesională — Pacea de la Augsburg, din 1555 — prin care se permitea practicarea cultului protestant, dar numai în statele în care principii au adoptat Reforma. De fapt, supușii trebuie, în fiecare stat, să adopte religia conducătorilor. Nemulțumiri religioase, sociale și politice interne conduc la izbucnirea Războiului de Treizeci de Ani (1618—1648), conflict care capătă importanță europeană. Devastator pentru Germania, războiul se încheie cu Pacea Westfalică, în urma căreia principii germani obțin deplina suzeranitate, dar se menține fragmentarea Germaniei în 296 de state [2].

Austria, care îngloba Regatul Boemiei și alte zone central europene, continuă să fie o mare putere și este permanent confruntată cu pericolul otoman. După Pacea Westfalică, se afirmă și cel de-al doilea stat german

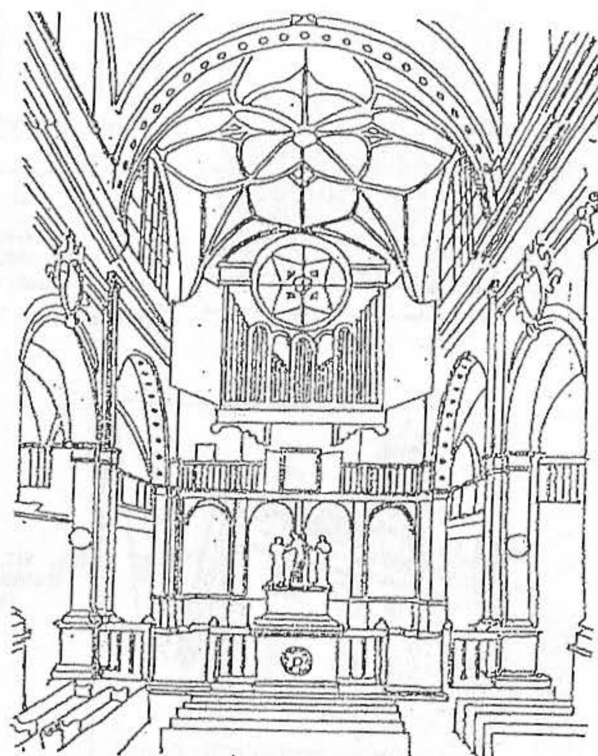


Fig. 214. Augsburg (Bavaria) — Capela Fugger (interior). 1508—1515 arhitect Hans Daucher, meșteri italieni.

Primă tentativă izolată de introducere a Renașterii în arhitectura germană, capela este construită pentru familia Fugger, mari bancheri și negustori bavarezi. Pe lîngă strînsele relații de afaceri cu Italia, activitatea de mecenați a Fugger-ilor favorizează pătrunderea Renașterii în Germania. Capela Fugger, gotică prin concepția spațială și structurală, este inspirată de modelele italiene în decorul arhitectural.

de mare importanță — Prusia — care va conta pe scena politică europeană în secolele următoare.

Reforma și luptele care i-au urmat împiedică pătrunderea Renașterii italiene în zonele protestante. Aceasta explică o oarecare cenzură care se constată în desfășurarea Renașterii în Germania, de asemeni, datarea diferită a perioadelor stilului față de cea curentă pentru alte țări.

În Germania, Renașterea a fost reprezentată în secolele al XVI-lea și al XVII-lea prin două perioade relativ distincte: Renașterea timpurie (cca. 1500 — cca. 1600); Renașterea tîrzie (cca. 1600 — cca. 1660).

Manifestîndu-se în forma care la început păstrează puternice reminiscențe medievale, în timp, preluînd și interpretînd diverse influențe, Renașterea germană evoluează spre o expresie protobarocă.

Arhitectura va rămîne, în statele germane, mult timp tributară înrădăcinatei tradiții gotice. Renașterea iradiază după zonele geografice: din Franța și Țările de Jos, în statele vestice și nordice; din Italia, în cele din sud și continuă să fie grefată pe structura compozițională gotică.

Prima construcție renascentistă din Germania este capela Fugger (fig. 214) din vechea mănăstire Sf. Anna din Augsburg, în Bavaria. Capela este executată, în 1509, de meșteri italieni, la comanda bancherilor din familia Fugger.

De la Renașterea timpurie, ce se manifestă în prima jumătate a secolului al XVI-lea, se trece destul de abrupt la forme manieriste și mai ales protobaroce.

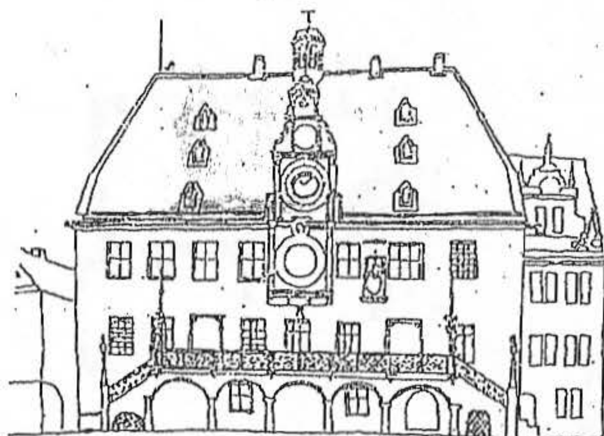


Fig. 215. Baden-Württemberg. — Primăria din Heilborn (fațadă), 1535—1596.

Construcția, de factură gotică, îmbină monumentalul cu pitorescul. Tratarea simetrică a fațadei, amploarea porticului ce conduce spre o piață de mărfuri la parter, sublinierea prin balustrada măiestrit decorată a tribunei desfășurată pe toată lungimea etajului, pregătesc trecerea spre construcțiile renascentiste.

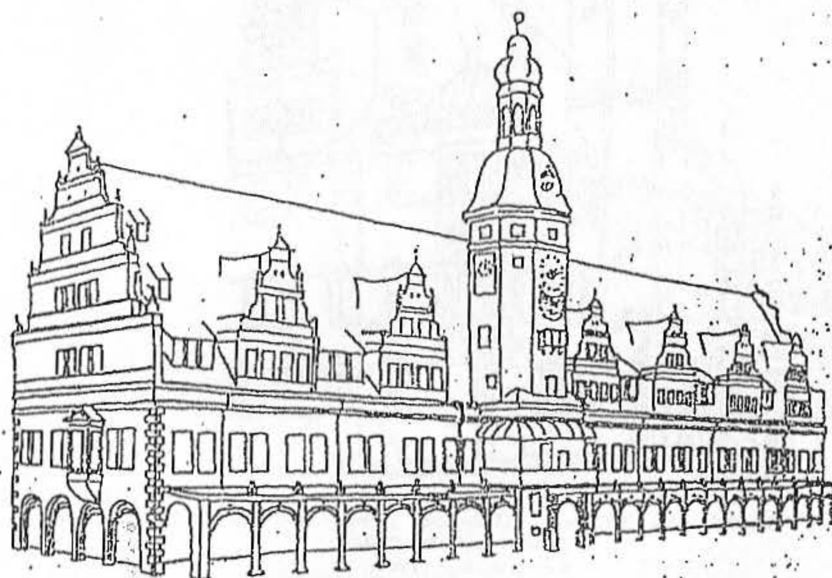


Fig. 216. Primăria din Leipzig (vedere), 1556—1564. arhitect Hieronymus Lotter.

Marcarea direcției orizontale a construcției (care are o lungime de 92 m, față de numai 19 m lățime) este accentuată și de porticul primitor, deschis spre piață, devenit tradițional pentru construcțiile publice. Acoperișul înalt, liniștit, căruia îi sînt subordonate accentele verticale ale lucarnelor cu pinioane, ajută și el la sublinierea orizontalei.

Exprimarea în fațada principală a turnului scării este specifică arhitecturii Renașterii timpurii din Germania.

Renașterea germană este ilustrată prin construcții pitorești cu aspect original, ce își datorează specificul nuanțat fărâmițării politice, persistenței gotice, păstrării pe regiuni a unor particularități locale determinate de factorul climatic, al materialelor de construcție, de tradiția populară.

Tipărirea și difuzarea unor gravuri, de obicei culegeri de motive renascentiste (cum este „Tratatul despre ordine", editat în secolul al XVI-lea, la Strassburg, de germanul Ditterlin) au facilitat răspîndirea Renașterii în Germania. În aceeași măsură, invitarea unor artiști italieni să coopereze cu cei germani sau călătoriile întreprinse de artiștii germani în Italia au contribuit la realizarea noilor edificii.

Pitorescul arhitecturii germane din perioada Renașterii îl dă păstrarea unor elemente gotice, cum sînt: acoperișurile înalte cu lucarne decorate, pinioanele din fațadele principale, turnurile în consolă și cele ale scărilor, volumetric exprimate, puternica fenestrare a fațadelor. Formele Renașterii se grefează pe acest fond gotic, pentru ca ulterior să fie preluate direct elemente ale Renașterii tîrzii și ale Protobarocului. Noile forme sînt adaptate, ca și cele gotice de altfel, condițiilor climatice și tradiției psihologice a germanilor.

Marcatul atașament față de stilul gotic a determinat pe unii istorici de arhitectură să considere că în Germania nu a existat Renaștere. Afirmația nu poate fi susținută, avînd în vedere inserția masivă de elemente renascentiste pe fondul gotic. Caracteristice pentru preluarea formelor renascentiste în arhitectura vremii sînt construcțiile seculare din orașe: primării, case de bresle, locuințe de patricieni.

În *arhitectura primăriilor* este curentă prezența porticului orientat către piață, ca de exemplu în orașele: Heilbronn (fig. 215); Leipzig (fig. 216); Köln (fig. 217); Rothenburg ob der Tauber (fig. 218); Bremen (fig. 219).

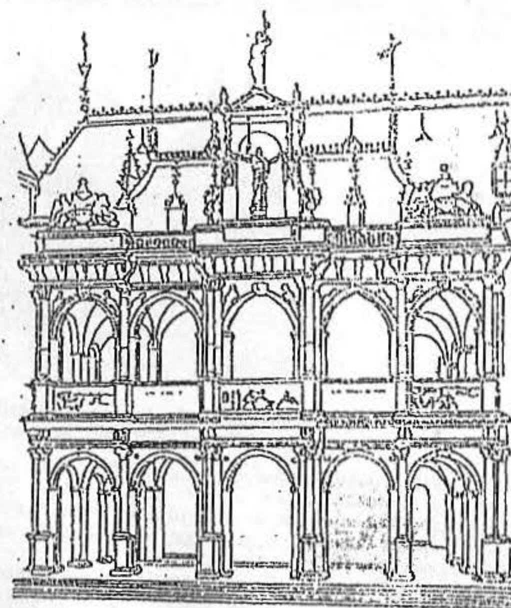


Fig. 217. Primăria din Köln (porticul), 1569—1573. arhitect Wilhelm Vernükken.

Compoziția delicată a porticului primăriei din Köln este o izbîndă surprinzător de timpurie a Renașterii nord-italiene în Germania.

Persistența tradiției gotice se manifestă discret în boltirea din portic, arcele ușor frînte de la primul etaj, acoperișul înalt.

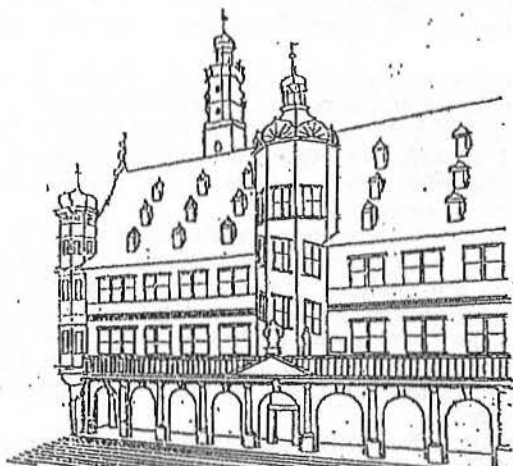


Fig. 218. Primăria din Rothenburg (vedere), 1572—1681
arhitecți: Leonardt Weidmann, Jakob Wolff cel Bătrin.

La primăria din Rothenburg ob der Tauber, construcție impunătoare, lucrează maestrul Jakob Wolff cel Bătrin, personalitate reprezentativă pentru Renașterea germană. Clădirea își păstrează caracterele gotice prin: prezența turnurilor (al scărilor și a celui in consolă, pitoresc așezat in colțul clădirii); generoasa fenestrare a fațadei; păstrarea acoperișului inalt. Renascentistă este tratarea cu arcade portante și coloane angajate a porticului care se desfășoară de-a lungul intregii fațade. Marcarea cu fronton a intrării prin portic, balustrada care urmărește linia porticului, brîiele orizontale care subliniază etajele sint și ele tot atitea elemente de factură renascentistă.

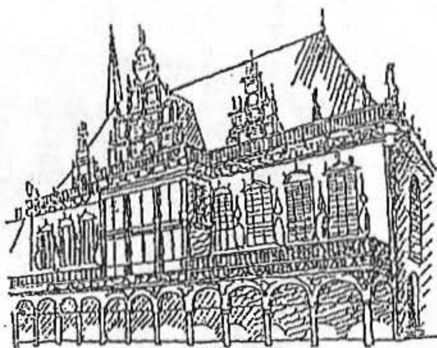
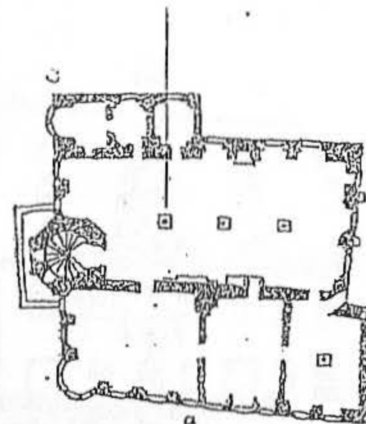


Fig. 219. Primăria din Bremen (vedere), 1608—1612
arhitect Luder von Bentheim.

Construcția inițială, gotică, datează din anii 1405—1410. Prin transformarea din 1608 se operează asupra fațadei dinspre piață. Se menține aspectul tradițional nord-german, in care joacă un rol important influența flamandă. Fațada este articulată cu un corp decroșat in ax, marcat și de un pinion supraînălțat simetric, străjuit de alte două pinioane mai mici.

Stilpii gotici ai primitorului portic deschis către piață au fost inlocuiți cu coloane in stilul Renașterii. In acelaşi spirit, ferestrele mari, separate de o tradițională decorație gotică, sint dotate o dată cu remanierea din timpul Renașterii, cu frontoane clasice.



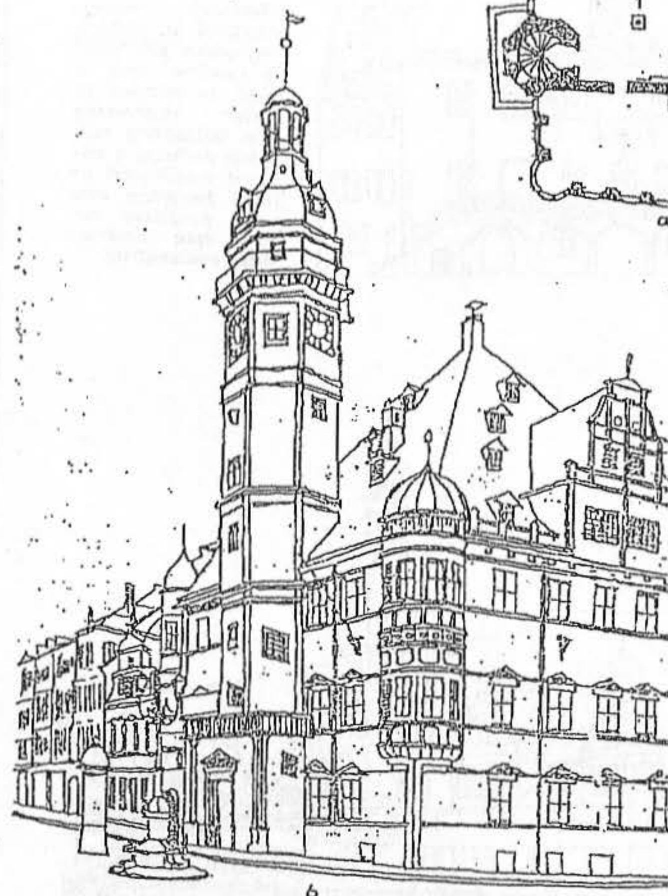


Fig. 220. Primăria din Altenburg, 1562—1564 (transformări in 1580, modificări renascentiste in 1663):
a — plan; b — vedere
arhitect Nikolaus Grohmann din Torgau.

Clădirea compactă, așezată la intersecția a două străzi, este invelită cu un expresiv acoperiș piramidal, cu lucarne bogat decorate. Construcția de zidărie este tipică pentru faza de tranziție de la Goticul tirziu la Renaștere. Turnul inalt, octogonal, din axul intrării, domină intregul edificiu. Intre aspectul acestui turn și cel de la castelul din Torgau se poate face o strinsă legătură. La baza turnului, in dreptul primului etaj, apare o loggie-tribună, element caracteristic pentru primării. Colțul de nord-vest este impodobit cu un turn in consolă, reminiscență din perioada gotică. Forme ale Renașterii sint prezente prin bandourile orizontale care demarchează nivelele, decorația ancadramentelor și, in special, prin compoziția clară și ordonată a fațadei.



Fig. 221. Primăria din Schweinfurt (vedere), 1570—1572 arhitect Nikolaus Hofmann.

Primăria din Schweinfurt, realizată cu mult simț artistic, îmbină cu sensibilitate tradiția gotică cu Renașterea. Gotice sînt pinionul din fațadă, turnul poligonal ce acuză verticala, întreaga imagine a volumului construit. Sînt însă renascentiste modul ordonat și simetric de tratare a fațadelor, detaliile arhitecturale, raportul echilibrat dintre plin și gol. Corpul îngust al clădirii, dispus către piață, are la parter un pasaj, iar la fiecare etaj cîte un salon care se deschide spre turn. Construcția prezintă vădite asemănări cu primăriile din Altenburg și Rothenburg ob der Tauber.

Preocuparea pentru simetrie apare, în special prin amplasarea — neobișnuită pînă acum — exact în centrul corpului decroșat, a turnului, ce devine astfel ax al întregii compoziții.

Edificiul, deși de dimensiuni modeste, capătă, prin introducerea acestor principii compoziționale noi, monumentalitate, o seninătate și o solemnitate calme, neîntîlnite pînă acum în arhitectura civilă germană.

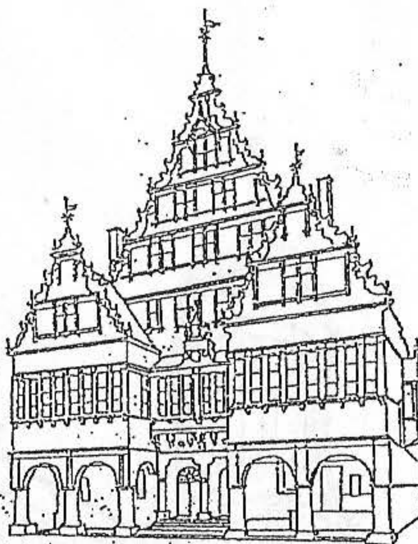


Fig. 222. Primăria din Paderborn (fațada), 1612—1616.

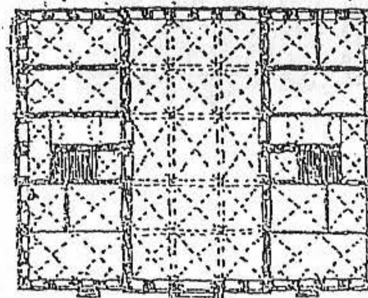
Exemplu unic, de mare originalitate al arhitecturii germane, care în acest caz rămîne prea puțin tributară influențelor externe. Într-o compoziție magistrală, cele două avancorpuri se subordonează volumului principal prin preluarea proporțiilor pinionului central de către pinioanele laterale.

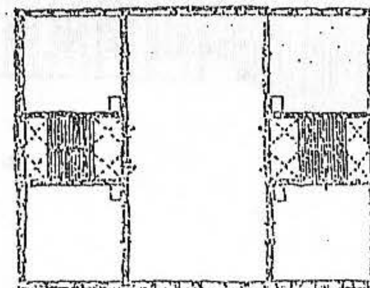
La primul etaj, fațada este omogenizată de bandoul continuu de ferestre, care, prin contrast cu jocul viol de volume, grația pinioanelor și robustețea porticelor, pune în valoare concepția plastică de ansamblu a monumentului.

Fig. 223. Primăria din Augsburg, 1615—1620.
a — fațadă; b — plan parter; c — plan etaj
arhitect Elias Holl, 1573—1646.

Construcția primăriei, sobră, cu o fațadă simplu tratată, impresionează prin masele puternice și prin eliminarea efectelor decorative.





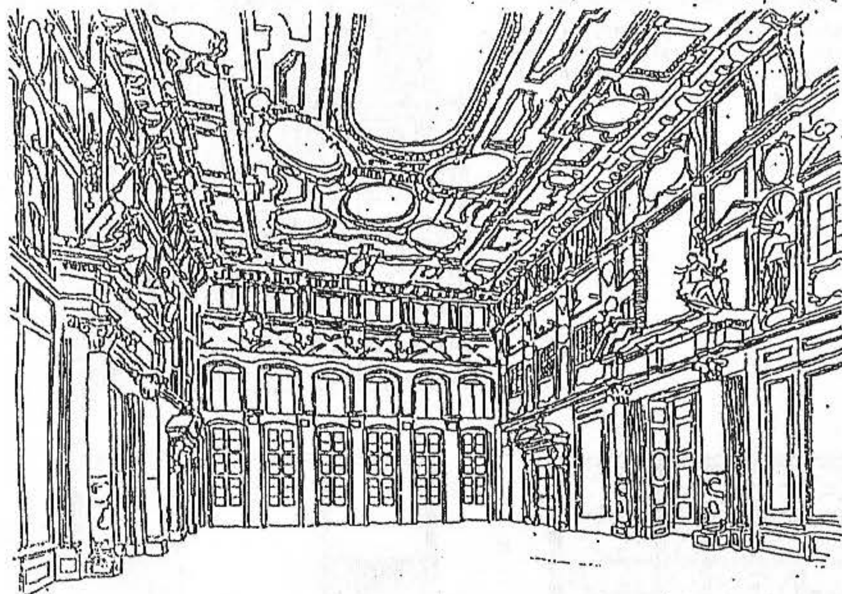


Specifică este și exprimarea turnurilor (de obicei ale scărilor) în fațadă, ca de exemplu în orașele: Leipzig; Altenburg (fig. 220); Rothenburg ob der Tauber; Schweinfurt (fig. 221); Paderborn (fig. 222) etc.

În organizarea spațiului interior, principala atenție este acordată tratării monumentale a marilor săli de consiliu, care reiau tipul sălilor de recepții franceze. Asemenea exemple se întîlnesc la primăriile din Bremen, Nürnberg, Augsburg (fig. 223, 224, 225).

Elias Holl, cunoscut arhitect german, prin experiența italiană acumulată, va fi inspirat de tendințe clasicizante palladiene (la primăria din Augsburg) sau protobaroce (la Arsenalul din Augsburg).

În cadrul programului de primării, un caz aparte îl ocupă Primăria din Nürnberg (fig. 226). Aceasta este executată de Jakob Wolff cel Tînăr, descendent dintr-o familie de constructori. Clădirea primăriei, începută în perioada gotică, este completată în Renaștere cu o fațadă ale cărei caractere sînt preluate din faza de apogeu a Renașterii italiene. Frontul lung și aspectul maiestuos al compoziției fațadei amintesc de palatul Farnese din Roma (fig. 54), iar frontoanele protobaroce care marchează intrările trimit la palatul roman.



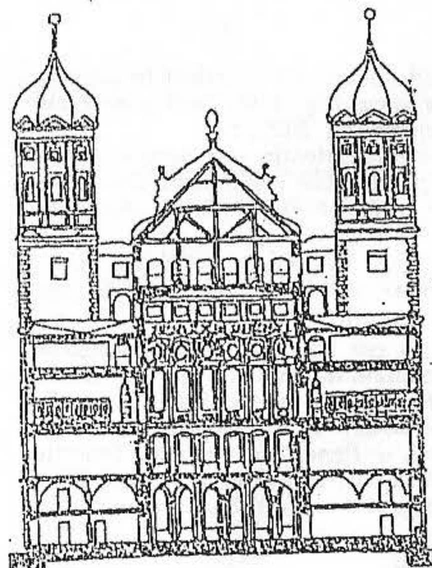


Fig. 224. Primăria din Augsburg:
a — vedere Sala de Aur; b — secțiune.

Planul compact, dreptunghiular, se compune în jurul piesei centrale, dominantă, care la parter adăpostește marele hol, iar la etaj, „Sala de Aur", impunătoare sală de consiliu și festivități. Funcțiunea este caracteristică primăriilor germane și în spiritul marilor săli de recepție din palatele franceze.

Decorația bogată, tratarea generoasă a spațiului interior simbolizează forța și prestigiul comunității urbane înfloritoare.

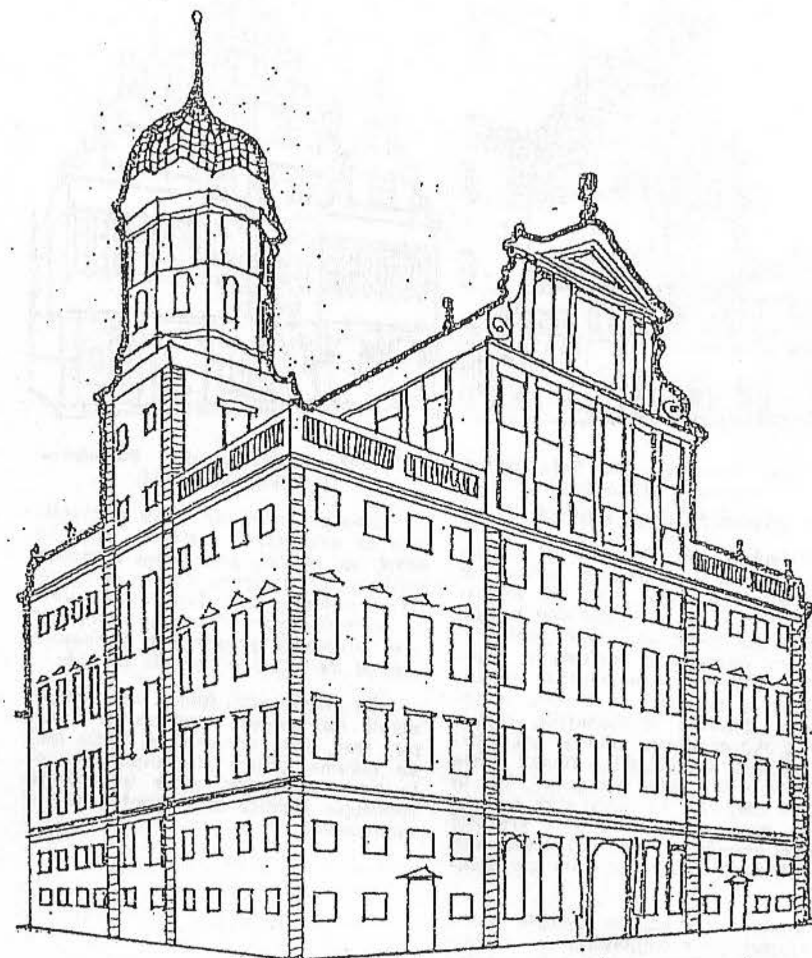


Fig. 225. Primăria din Augsburg (fațadă), 1615—1620.

Masele exterioare ale construcției, palladiană în expresie, păstrează însă caracterul specific arhitecturii germane, prin dominanta verticală încununată cu pinion din traveea centrală și prin turnurile laterale acoperite cu cupole. Raportul între plin și gol — în care domină numeroasele ferestre — se înscrie în tradiția țărilor nordice, unde însorirea slabă impune o mai mare fenestrare a construcțiilor.

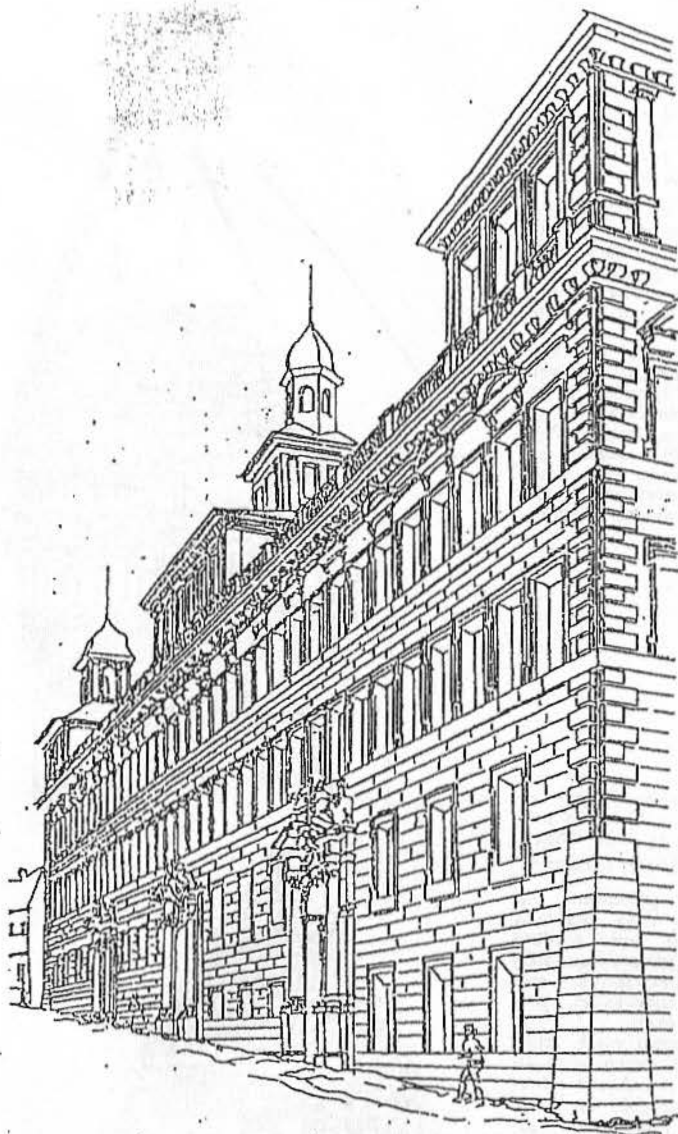


Fig. 226. Primăria din Nürnberg — parțial restaurată (vedere), etape de construcție: Gotic (1332—1340), Renaștere — Baroc (1613—1622) arhitecți: Eucharius K. Holzschuher, Jakob Wolff cel Tînăr.

Construită în etape succesive, Primăria din Nürnberg exemplifică perioada de tranziție de la Renaștere la Baroc prin tratarea plasticii fațadelor și a curții interioare înconjurată pe trei laturi cu arcade.

Fațada principală, a cărei structurare orizontală este de o impresionantă rigoare, vădește sursa de inspirație, care este Renașterea italiană la apogeu.

Alt program de construcții în care arhitecții germani își dovedesc măiestria sînt *Arsenalele*. Dintre ele demne de remarcat sînt cel din Augsburg (fig. 227), realizat de Elias Holl, și cel din Danzig (fig. 228).

Casele breslelor, ridicate și în perioada Renașterii — construcții cu program specific perioadei medievale — își păstrează mai constant caracterul gotic și regional: în Hedesheim — Casa Breslei Măcelarilor (fig. 229),

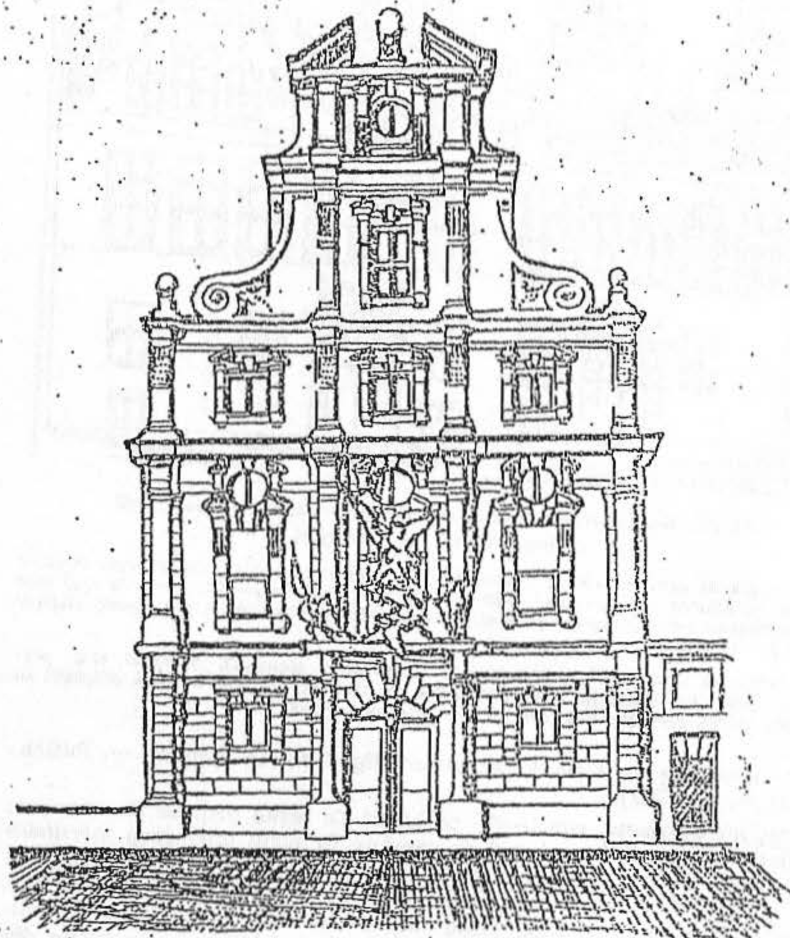


Fig. 227. Arsenalul din Augsburg (fațadă), 1602—1607 achitect Elias Holl.

Arsenalul — depozitul de arme al orașului — face parte din categoria construcțiilor comunale obișnuite în orașele libere și prospere din Germania.

Fațada principală pe trei nivele a Arsenalului construit de Elias Holl se înscrie într-un pătrat, avînd însă o netă dominantă verticală, rezultată din accentuarea traveei centrale. Deși schema compozițională a fațadei perfect simetrice este încă gotică, tratarea într-o plastică viguroasă a detaliului arhitectural exprimă trecerea abruptă a Renașterii germane spre Baroc. Arhitectul este influențat de plastica fațadelor unor palate genoveze, admirate de el în timpul călătoriilor întreprinse în Italia.

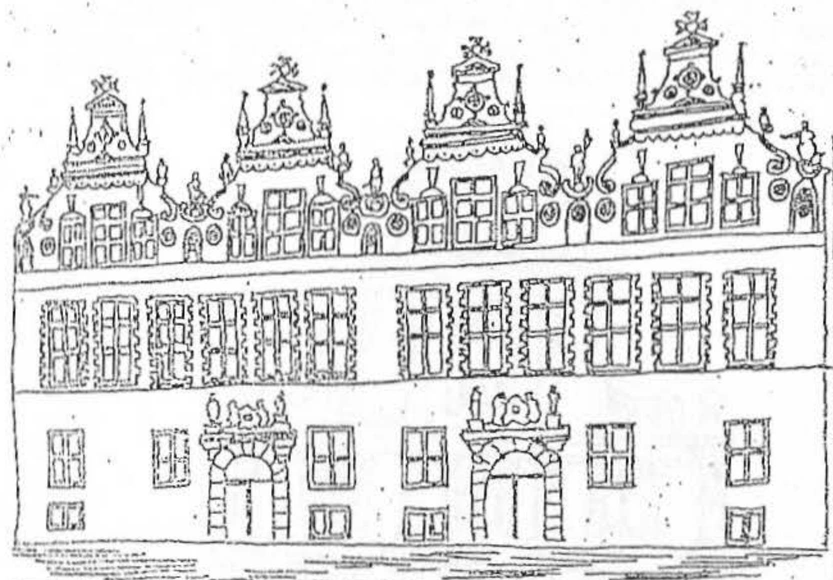


Fig. 228. Arsenalul din Danzig — Gdansk — distrus (fațadă), 1605 arhitect Anton von Obbergen.

Exemplu al arhitecturii de cărămidă din regiunile baltice, construcția vădește relațiile cu arhitectura flamandă. Ritmul indesit al ferestrelor inalte de la etaj este specific zonelor nord-europene și conform cu tradiția gotică, ca și pinioanele dispuse aici pe fațada lungă.

Sublinierea orizontală a registrelor, importanța acordată primului etaj, precum și decorația rezervată doar portalelor și pinioanelor inscriu insă edificiul in stilul Renașterii germane din faza de tranziție spre Baroc.

in Braunschweig — Hala Postăvarilor (fig. 230), in Hameln — Rattenfängerhaus (fig. 231).

Locuințele urbane, construite pe loturi de teren dispuse în adîncime, caracteristice orașului medieval se compun în jurul unei curți interioare și au fațada îngustă marcată prin acoperișuri înalte, cu pinion, orientată spre stradă. Elementele medievale (turnuri cu scări, bow-window-uri, bolțiri gotice) se îmbină cu noile forme de inspirație italiană: în Hildesheim — casa Wedekind (fig. 232), în Dinkelsbühl — locuințele din secolul al XVI-lea (fig. 233), în Nürnberg — casa Peller (fig. 234, 235). Ansamblul Fuggerei (fig. 236), construit la Augsburg între 1519—1523 din inițiativa mecenaților bavarezi din familia Fugger, este primul cartier de locuințe populare subvenționate din Europa. Locuințele, înșiruite, beneficiază de dotări comune (fîntînă publică, școală, biserică).

În construcția de palate princiare — adesea refaceri ale edificiilor medievale — elementele Renașterii sînt introduse în special în decorația fațadelor și a curților interioare: palatele din Dresda (fig. 237), Torgau (fig. 238), Stuttgart (fig. 239), Heidelberg (fig. 240, 241, 242), Aschaffenburg (fig. 243).

Fig. 229. Hildesheim — Knochenhauer Amtshaus — Casa breslei măcelarilor (vedere), 1529.

În arhitectura „Reprezentanței breslei măcelarilor" din Hildesheim sînt exprimate caracteristicile perioadei de tranziție de la Gotic la Renaștere din regiunea împădurită Harz.

Tratarea plastică a monumentului exemplifică principala trăsătură specifică a zonei — utilizarea lemnului ca material de construcție. Prin suprapunerea în consolă a celor 6 etaje, dintre care două așezate sub pinionul înalt, construcția rămîne goticizantă.

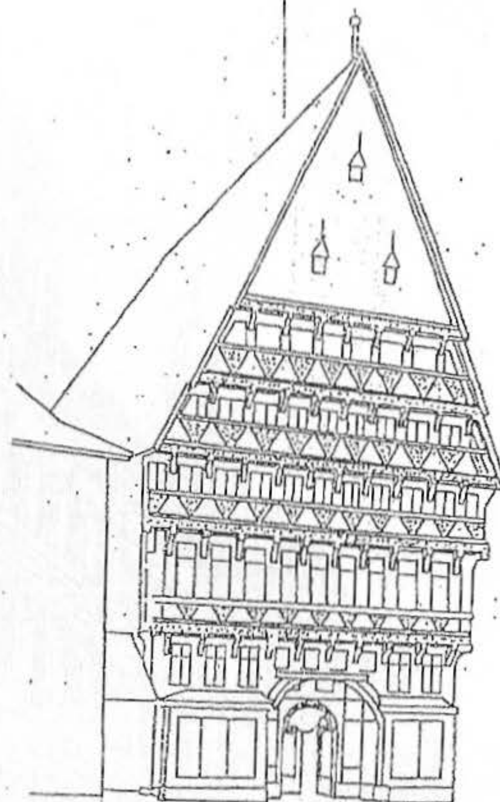


Fig. 230. Braunschweig — Gewandhaus — Hala de postavuri (fațadă), 1590—1591 arhitect Balthasar Kirchner.

Hala de postavuri din Braunschweig, oraș situat în regiunea Harz, unde tradiția arhitecturii medievale de lemn este foarte persistentă, este proprietatea corporației postăvarilor din oraș.

Fațada construcției, realizată în piatră, evocă, prin pinionul înalt și schema structurală, construcțiile de lemn. Compunerea plastică a fațadei păstrează aspectul gotic tîrziu, elementele renascentiste de influență flamandă fiind detalii de factură decorativă. Această îmbinare a elementelor tradiționale cu cele ale Renașterii situează monumentul în perioada timpurie a stilului, în momentul pătrunderii sale în nordul Germaniei. Mărturie a menținerii tradiției gotice sînt și arcele în mîner de coș ale porticului și cel din axul primului etaj.





Fig. 231. Hameln — Rattenföngerhaus — Sediul Corporației pentru deratizare (fațadă), 1602.

Fațada laturii înguste a construcției, dispusă la stradă, exprimă tendința arhitecturii germane de legătură directă între perioadele gotică și manieristă sau barocă. Plastica, pitorească, în care intervin detalii manieriste, importanța acordată pinionului — cea mai bogat decorată parte a compoziției — asimetria, marcată prin compunerea diferită a grupurilor de ferestre ce flanchează intrările, sînt tot atitea trăsături caracteristice arhitecturii din Germania de nord.



Fig. 232. Hildesheim — Casa Wedekind (fațadă), secolul al XVI-lea.

Construcția este caracteristică regiunii munților Harz, unde materialul de construcție predominant este lemnul. Arhitectura de lemn este transpusă în piatră, păstrîndu-se tradiționala elansare a fațadei vitrate. Volumul exterior exprimă planul, împărțit în trei mari travee subliniate și de pinioanele din acoperiș. Pe lîngă aceste elemente medievale sînt introduse și forme ale Renașterii, dar numai cu rol decorativ.



Fig. 233. Dinkelsbühl — Casă germană (vedere), 1546.

În ambianța orășenească din Germania de sud și Franconia predomină, în perioada Renașterii, arhitectura de lemn, tradițională. Construcția din Dinkelsbühl are parterul din zidărie și etajele din paiantă, bogat împodobite cu o decorație specifică lemnului. Tendința încă gotică, evidentă prin accentuarea verticalei, dispunerea în console suprapuse a etajelor, ca și acoperișul înalt cu trei nivele mansardate, este atenuată de ordonarea și armonizarea relației dintre plin și gol, de marcarea registrelor orizontale. Caracterul pitoresc, rezultat fericit al îmbinării celor două tendințe, dă specificul monumentului.



Fig. 234. Nürnberg — Casa Peller — parțial restaurată, 1602—1607:
a — fațadă; b — plan parter; c — plan etaj
arhitecți: Jakob Wolff cel Bătrîn, Peter Karl.

Tipică locuință de patrician din orașele germane, construcția se desfășoară în jurul unei curți relativ înguste. Ea păstrează dispoziția de plan și structura gotică, peste care se suprapun elemente decorative din repertoriul Renașterii. Fațada îngustă dominată de tradiționalul pinion decorat reia ordonarea fațadelor italiene, cu bosaje nuanțat reliefate și marcarea pe orizontală a nivelelor. Schema compozițională păstrează însă tradiția gotică germană și flamandă.



Fig. 235. Nürnberg — Casa Peller (curtea interioară, parțial restaurată).

Arcadele suprapuse și elementele decorative renascentiste din curtea interioară nu reușesc să schimbe aspectul medieval determinat de ritmul viol și de turnurile în consolă din axe.

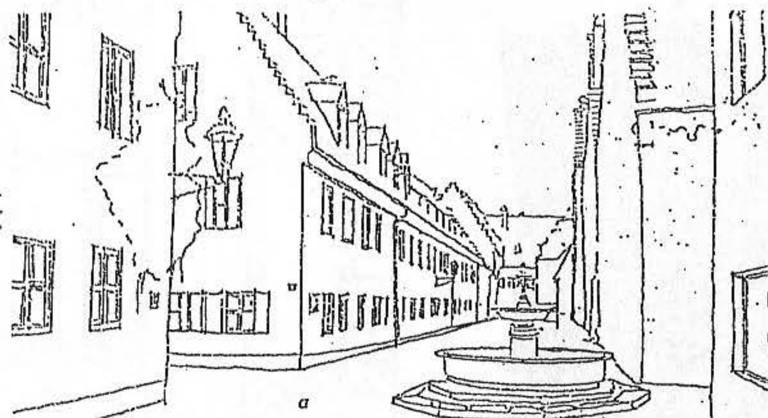
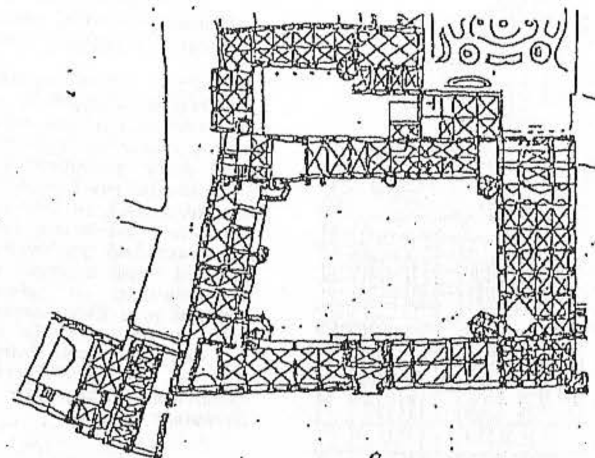


Fig. 236. Augsburg — Fuggerei, 1519—1523:
a — piața; b — vedere de ansamblu.

Cartierul de locuințe populare din suburbia orașului a fost construit din fonduri puse la dispoziție de familia Fugger. Este pe bună dreptate considerat primul cartier de locuințe subvenționate din Europa.

Planul ansamblului, simplu și schematic, are o textură stradală rectangulară. Această schemă urbană este un element nou și pare a se datora ideii pictorului Albrecht Dürer, care în 1518 se afla la Augsburg. Locuințele, înșiruite, beneficiază de o serie de dotări comune: fîn-



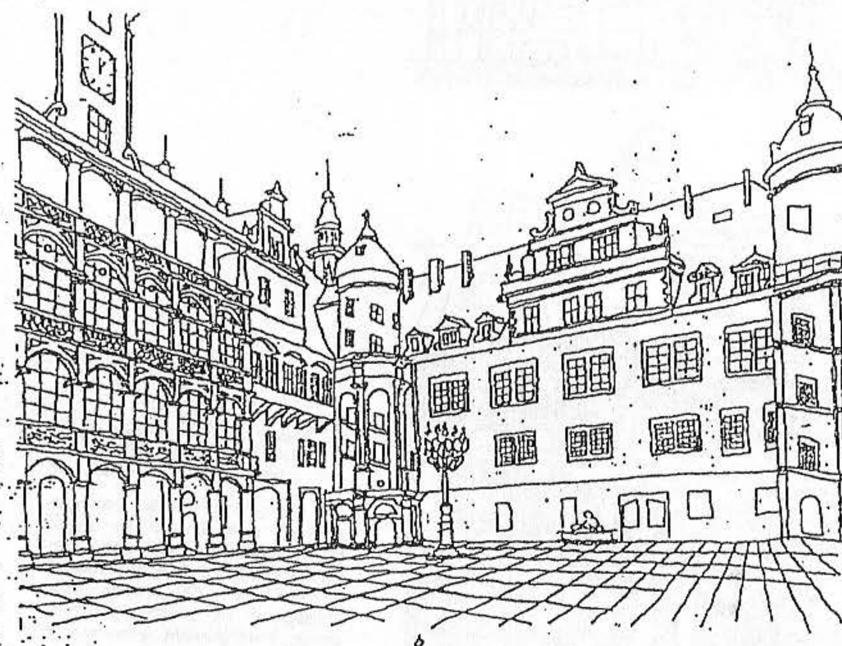
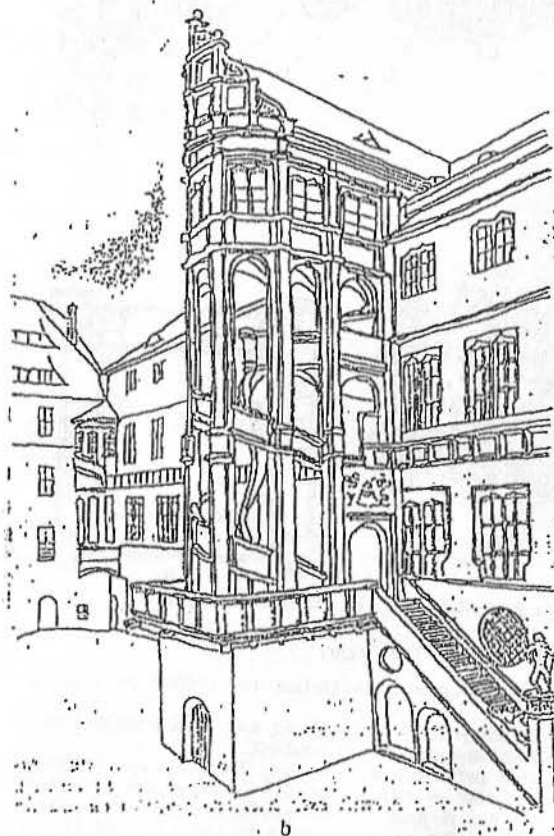


Fig. 237. Castelul din Dresda (aripa Georg, 1530; aripa Moritz, 1547—1556):
a — plan; b — curtea interioară.

Cu incintă patrulateră, construcția, edificată în vremea principelui Moritz, păstrează concepția medievală cu curte interioară și turnuri pentru scări la colțuri. Novatoare, în spiritul gîndirii arhitecturale a vremii este tratarea galeriei cu arcade suprapuse dinspre aripa de nord a curții.



a

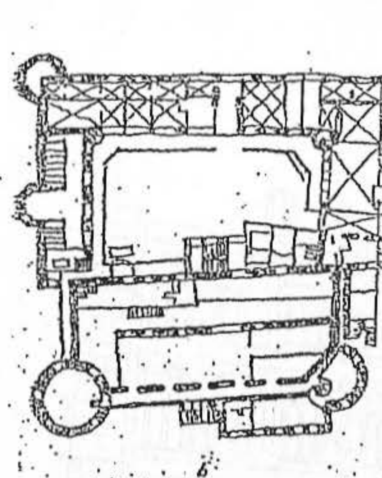


b

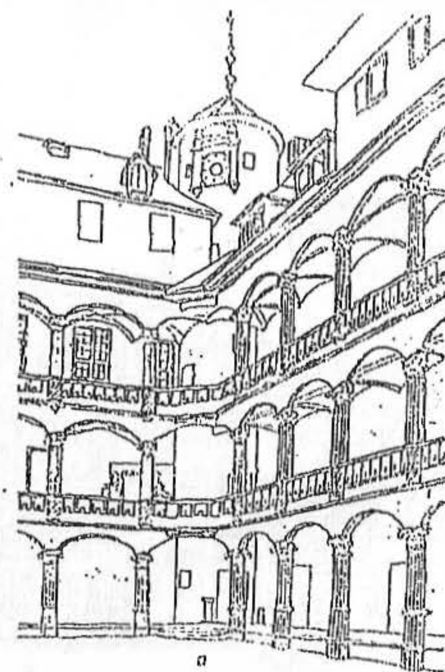
Fig. 238. Castelul din Torgau (secolele al XIII-lea și al XIV-lea):
a — vedere; *b* — detaliu turnul scării.
arhitecți: Konrad Krebs, Nickel Grohmann.

Început în secolul al XIII-lea ca fortăreață, castelul este transformat în secolul al XVI-lea, devenind un exemplu clasic de reședință princiară din perioada timpurie a Renașterii germane.

Turnul scării elicoidale amintește pe cel de la Blois, care îl precede cu circa 20 de ani.



b



a

Fig. 239. Stuttgart (Baden-Würtenberg) — Vechiul castel (etape de construcție: secolul al XIII-lea, 1320, 1553—1560) arhitect Albert Tretsch.

Construcția, începută în perioada medievală, era fortificată, înfățișarea sa actuală datorindu-se innoirilor din timpul Renașterii. Piesa cea mai importantă este curtea interioară, înconjurată de arcade suprapuse pe trei nivele. Arcadele sînt înălțate pe coloane cu capiteluri corintice și compozite îngrijit sculptate. Forma arcadelor de tip mîner de coș și turnurile rotunde, de factură medievală din colțurile curții, îmbinate cu „vocabularul" renascentist sînt armonios ordonate de arhitect, ce dovedește un simț dezvoltat pentru regularitate, echilibru și claritate.

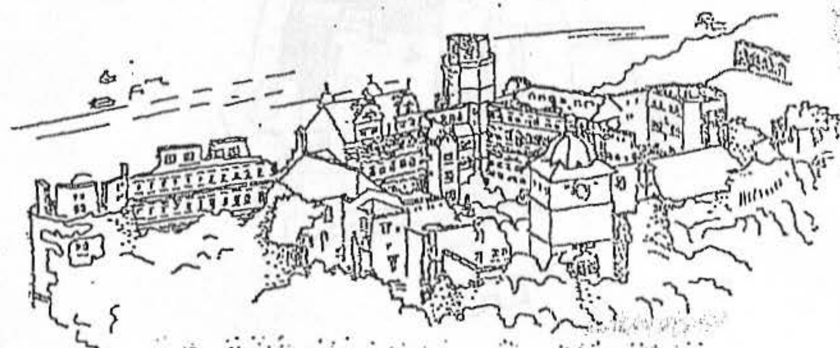
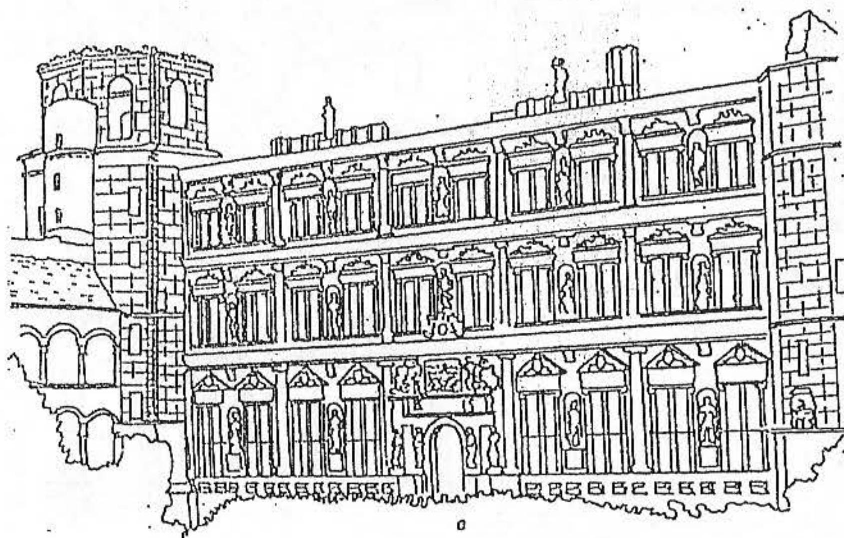
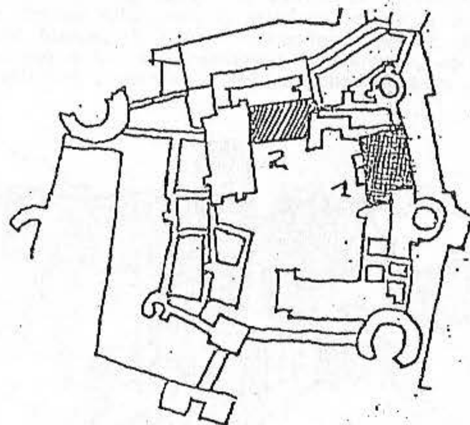


Fig. 240. Castelul din Heidelberg (vedere de ansamblu).

Reședință a familiei imperiale Hohenstauffen, construcția fortificată a fost începută în 1147. De-a lungul secolelor al XII-lea, al XVI-lea și al XVII-lea, principii palatini au refăcut și adăugat noi aripi castelului, care se află în stare de ruină consolidată.





b

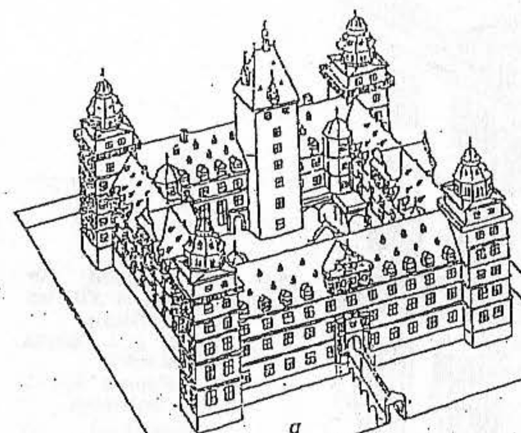
Fig. 241. Castelul din Heidelberg (Baden-Würtenberg):
a — plan (1 — aripa Ottheinrich, 1556—1563; 2 — aripa Friedrich, 1601—1607);
b — detaliu aripa Ottheinrich.

Originea medievală a construcției apare din forma neregulată a planului, cele mai reprezentative clădiri fiind însă cele din perioada Renașterii.

Fig. 242. Castelul din Heidelberg (aripa Friedrich, fațadă), 1601—1607.

Construcțiile renascentiste sint completări aduse castelului medieval în timpul domniilor principilor electori Ottheinrich și Friedrich. Fațadele prezintă o îmbinare a tradiției medievale cu forme ale Renașterii lombarde și venețiene. Schema compozițională a acestor fațade amintește și de aripa palatului Luvru, realizată de Lescot. Sensul nou pe care îl capătă plastica fațadelor la Heidelberg ține de faptul că ele sint gindite ca un organism unitar, apropiind astfel arhitectura germană de spiritul renascentist. Deși persistent, elementul medieval deține acum un rol secundar.





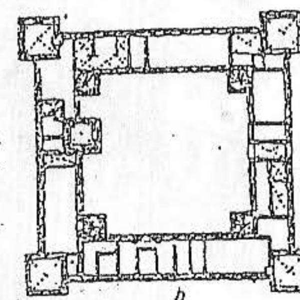
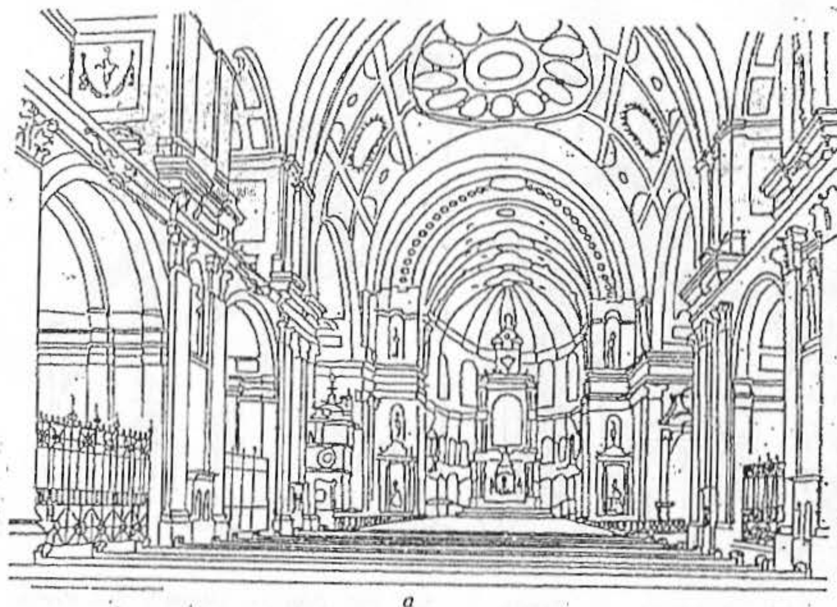


Fig. 243. Castelul din Aschaffenburg (Bavaria), 1607—1614:
a — vedere ansamblu; b — plan
arhitect Georg Riedinger.

Castelul, destinat a fi reședința episcopului de Mainz, este ridicat pe o terasă ce străjuiește valea rîului Main.

Planul, cu curte interioară pătrată și turnuri la colțuri, este influențat de tipuri asemănătoare ale arhitecturii franceze din perioada Renașterii.

Acuzarea verticalei — prin cele patru turnuri de colț, decroșate spre exterior și dublate în curte de turnurile scărilor — este atenuată prin repetarea cornișelor intermediare din dreptul fiecărui nivel și prin ritmul regulat al ferestrelor. Decorul arhitectural, discret în cîmpul fațadelor, se îmbogățește în axele fiecărei laturi.



a

b

Fig. 244. München — Biserica St. Michael, 1582—1597:
a — interior; b — plan
arhitect Wendel Dietrich.

Renașterea se afirmă la München în a doua etapă a evoluției sale în Germania. Această regiune din sud, învecinată cu Italia, este net influențată de arta și arhitectura cisalpină.

Biserica ordinului iezuit din München este printre primele exemple care adoptă formele Renașterii, mult influențate de elemente baroce.

Modelul îl constituie biserica principală a ordinului, „Il Gesu", de la Roma. Arhitectul edificiului din München interpretează modelul roman, renunțînd însă la cupolă.

Schema compozițională a bisericii bavareze va constitui un exemplu adesea reluat în faza barocă a arhitecturii germane.

La biserica iezuită St. Michael din München (fig. 244) — cel mai însemnat monument religios pentru Germania în această perioadă — este interpretată compoziția de la biserica principală a ordinului iezuit „Il Gesu" de la Roma (fig. 71), însă monumentul bavarez nu are cupolă.

Se constată că, deși caracterele regionale au în Țările Germane un rol preponderent, trăsăturile de principiu ale compoziției arhitecturale renascentiste sînt comune în zone și state diferite.

Implantarea mai anevoioasă a formelor Renașterii a permis preluarea explozivă a Barocului, stil magistral exprimat în arhitectura germană.

RENAȘTEREA ÎN EUROPA CENTRALĂ ȘI DE EST

Statele din centrul și estul Europei sînt, în perioada Renașterii, grav confruntate cu pericolul otoman.

În organizarea statală din aceste regiuni tendința generală a fost de formare a unor regate sau principate de tip centralizat, dar forța marilor feudali, îndărătnicia cu care au luptat pentru a-și păstra privilegiile, intervențiile puterilor străine au îngreunat în multe cazuri această tentativă.

RENAȘTEREA ÎN BOEMIA ȘI MORAVIA

Boemia și Moravia au constituit un important regat medieval, care o dată cu preluarea tronului (în secolul al XIV-lea) de către principele Carol de Luxemburg, devine stat elector al Imperiului German, țara fiind legată încă din această perioadă de evoluția statelor germane. Praga este un important centru al culturii umaniste. Revolte sociale, naționale și religioase tind să desprindă regatul de orbita germană. Aceste tentative eșuează, iar nobilimea cehă alege — în 1526 — ca rege pe Ferdinand de Habsburg, fratele lui Carol Quintul și succesorul său la tronul imperial. Cehia este astfel inclusă în Imperiu. Se formează de fapt o coaliție, în speranța creării unei forțe mai puternice care să poată stăvili presiunea otomană. La sfîrșitul secolului, tocmai datorită înaintării otomane (turcii se apropiaseră de Viena), capitala Imperiului austriac se mută la Praga [1, 2].

Regatul Boemiei și Moraviei a avut o economie prosperă și o viață urbană intensă. Cultura umanistă larg răspîndită a permis pătrunderea Renașterii, deși fondul tradițional îl constituie arta gotică.

Arhitectura Renașterii, între sfîrșitul secolului al XV-lea pînă la începutul secolului al XVII-lea, este promovată de curtea regală, de nobilime și patriciatul urban. Influențele sînt de proveniență italiană și germană. Grefate pe tradiția gotică, ele generează forme cu caracter original, exemplele fiind numeroase și răspîndite în toată țara.

Nucleul unitar construit în arhitectura Renașterii (în prima jumătate a secolului al XVI-lea) la Pardubice (în Boemia) sau piața renascentistă perimetral închisă cu case cu arcade la parter (executate la jumătatea secolului al XVI-lea) la Telc (în Moravia) sînt însemnate ansambluri urbane ce exprimă pătrunderea noului stil în Europa Centrală.

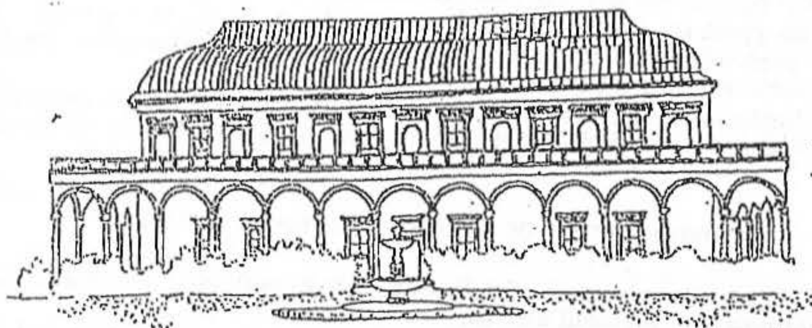


Fig. 245. Praga — Pavilionul Belvedere (vedere), 1538—1563.

De la jumătatea secolului al XVI-lea arhitectura renascentistă pătrunde în castelele seniorale. La Jindrichuw Hradec, Telc, Bucovice (în Moravia), la Pardubice (în Boemia), castelele renascentiste sînt compuse în jurul unei curți interioare cu arcade. Și la Praga, Renașterea este ilustrată în construcții caracteristice diverselor programe de arhitectură (locuințe, hanuri, primării, palate, biserici).

Din numeroasele exemple semnificative fac parte, în Piața Malostranka, tipica reședință de patrician care este *Casa la Leii de Aur* (1608) sau Primăria — elegantă expresie a Renașterii tîrzii (1622), cu portic la parter și ordonanță suprapusă. În Piața Hradcany, palatul Schwarzenberg (1545—1563) este considerat unul dintre cele mai reușite palate ale Renașterii pragheze. Operă a maestrului *Augustin Vlach*, edificiul adaugă la pitorescul pieței și prin decorația murală în sgraffito (tehnică uzuală în Boemia și Moravia). În Hrad, în parcul palatului imperial, arhitecții *Paolo della Stella* și *Bonifaciu Wolmuth* construiesc pavilionul Belvedere (1538—1563, fig. 245) înconjurat de un delicat portic. De influență italiană, pavilionul este un exemplu timpuriu de pătrundere a Renașterii în Boemia. Tot în Hrad, Bonifaciu Wolmuth realizează (în 1567) *Clădirea pentru jocul cu mingea*, de inspirație palladiană.

Formele grațioase din perioada Renașterii evoluează rapid spre un Baroc de mare valoare artistică și arhitecturală.

RENAȘTEREA ÎN UNGARIA

Important regat din Europa Centrală în evul mediu, Ungaria întreține strînse legături cu Italia, țările vest-europene, cu regatul Boemiei și cel al Poloniei. În 1526 însă victoria forțelor invadatoare otomane pune capăt evoluției Ungariei ca stat independent. Țara se dezmembrează în trei zone: Ungaria panonică, cu capitala la Buda, care va rămîne ocupată de turci timp de un secol și jumătate; zona de nord-vest (cu Slovacia care fusese înglobată în regatul ungar), care devine posesiune a imperiului austriac; Transilvania, care făcuse parte din regat cu statut de voievodat vasal, rămîne principat autonom sub suzeranitate turcească [28].

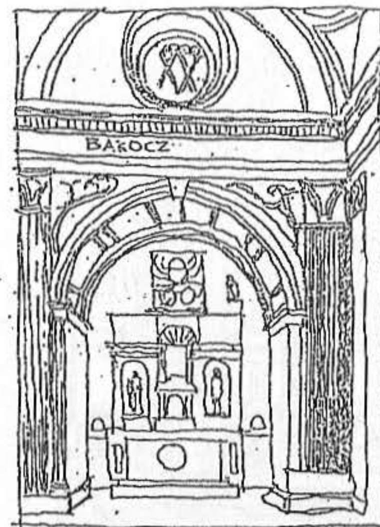


Fig. 246. Esztergom — Capela Toma Bakocz (interior), 1506.

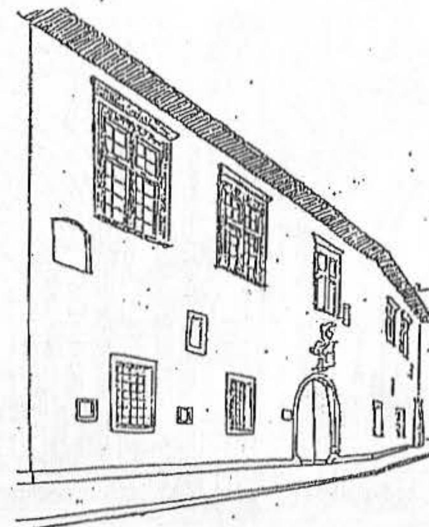


Fig. 247. Pécs — Locuință din strada Kaptalan, secolul al XVI-lea.

Renașterea se afirmă în Ungaria încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea și coexistă cu Goticul. Influența renascentistă pătrunde din Italia, datorită strînselor relații ale monarhiei ungare cu potentații italieni. Statul medieval ungar fiind una din zonele de colonizare germană, se constată apariția arhitecturii renascentiste și datorită impulsului patriciatului urban de origine germană. Primele manifestări ale stilului se produc în secolul al XV-lea la șantierele palatelor regelui Matei Corvin de la Buda și Vișegrad. Ca urmare a acestor lucrări se constituie, la Buda, un important atelier de pietrari.

În 1506 se construiește la Esztergom capela lui Toma Bakocz (fig. 246), episcop primat al Ungariei. De plan în cruce greacă, cu partea centrală acoperită de o cupolă, capela, de dimensiuni mici, primește influențe ale Renașterii florentine. În Ungaria panonică s-au mai păstrat din această perioadă exemplare de locuințe urbane, dintre care semnificativă este casa din strada Kaptalan la Pécs (fig. 247), cu o fațadă simplă, fără relief și cu uriașe ferestre cu antablamente de tipul celor de la palatul din Buda.

În secolul al XVI-lea, evoluția Renașterii în zona panonică a fostului regat al Ungariei este frînată de ocupația otomană.

RENAȘTEREA ÎN POLONIA

Mare putere statală în Europa de Est, în perioada medievală, cît și în cea a Renașterii, Regatul Poloniei are o clasă nobiliară puternică și insubordonată, orașe prospere cu o burghezie activă în comerț și meș-

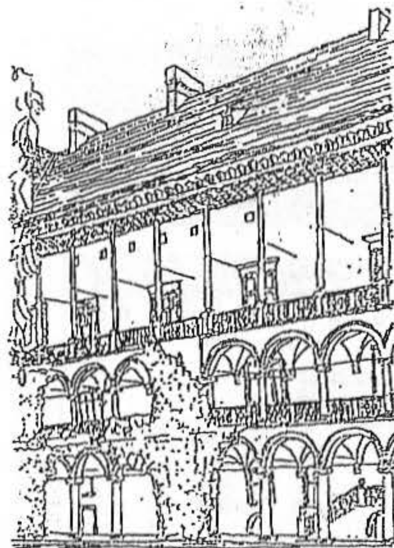


Fig. 248. Cracovia — Palatul Wawel (curtea interioară — vedere), 1507.



Fig. 249. Castelul din Brzeg (fațadă), 1541—1560.

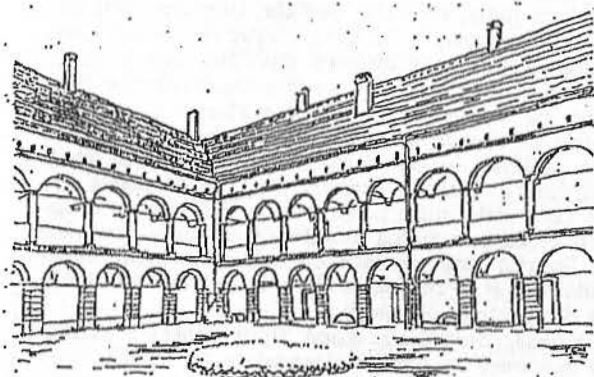


Fig. 250. Castelul din Niepolomice (curtea interioară — vedere), 1550—1571.

teșuguri. Secolul al XVI-lea, cînd țara cunoaște maxima dezvoltare economică și politică, este perioada pătrunderii ideilor umaniste.

Deși tradiția gotică este puternică, Renașterea își face apariția în anul 1500 și debutează cu construcțiile regale de pe colina Wawel din Cracovia, unde sînt chemați să lucreze meșteri italieni. Se construiește curtea interioară a castelului (fig. 246), cu originale arcade suprapuse (1507), și capela regală, de tip central, bogat decorată (1519—1531). Stilul se dezvoltă în secolul al XVI-lea sub influența meșterilor lombarzi, care emigrează în Polonia și care influențează și pe constructorii din breslele poloneze în crearea unei Renașteri originale, cu forme liber interpretate. Majoritatea construcțiilor sînt realizate în piatră, iar decorația este frecvent executată în stuc.

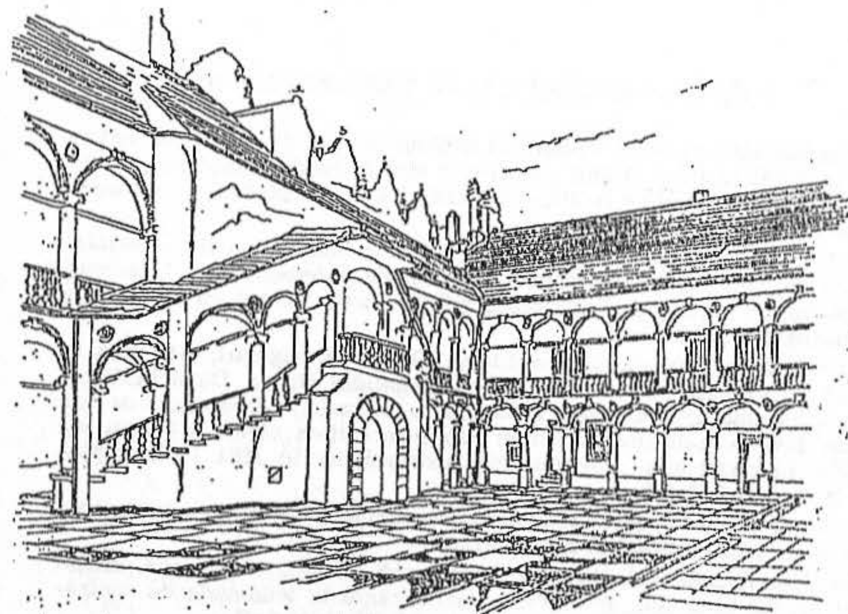


Fig. 251. Castelul din Baranow (curtea interioară — vedere), 1591—1606.

Se construiesc palate nobiliare la care elementele caracteristice sînt curțile interioare cu arcade suprapuse. Decorația bogată și pitorească de tip lombard este evidentă la palatele din: Brzeg (1541—1560, fig. 249), Niepolomice (1550—1571, fig. 250), Baranow (1591—1606, fig. 251).

Dintre edificiile comunităților urbane cele mai reprezentative sînt primăriile din: Poznan, construită în Goticul tîrziu și remodelată în spiritul Renașterii (1550—1560, fig. 252); Chelmno (1567—1570, reconstruită ulterior).

În secolul al XVII-lea, Renașterea poloneză evoluează către forme manieriste, unele de inspirație olandeză (expresie a relațiilor economice dintre cele două țări care se reflectă în artă și arhitectură), altele de sursă italiană. La jumătatea acestui secol, în arhitectura poloneză va pătrunde Barocul [21].



Fig. 252. Primăria din Poznan (vedere), secolul al XV-lea și 1550—1560.

Cele trei state feudale române au evoluat separat din punct de vedere al organizării politice. Avînd permanent strînse relații economice, culturale, religioase, interese politice comune, ele și-au păstrat de-a lungul veacurilor conștiința unității lor.

Valahia și *Moldova* se constituie ca voievodate autonome în secolul al XIV-lea, dar presiunea otomană este atît de puternică încît, în secolul al XV-lea, sînt forțate să plătească tribut Porții, pentru ca în secolele următoare să devină vasale.

Transilvania, ocupată din secolul al XI-lea de maghiari, este pînă în secolul al XVI-lea voievodat în cadrul Regatului Ungar. După înfrîngerea maghiarilor de către turci și cucerirea Ungariei, Transilvania devine — din 1541 — principat autonom sub suzeranitate otomană, pentru ca, în 1661, să recunoască suzeranitatea austriacă, iar în 1691 să fie înglobată în Imperiul Habsburgic.

Situația socială și economică a statelor române are unele aspecte specifice în perioada feudală și a Renașterii.

În Transilvania, principat cu importantă colonizare germană, orașele au un rol însemnat. Nobilimea, recalcitrantă la tendințele de centralizare ale monarhiei maghiare, constituie o forță însemnată.

În Valahia și Moldova, deși centralizarea se realizează o dată cu înființarea voievodatelor, permanenta presiune otomană, neîncetatele războaie grevează asupra stării economice, îngreunează procesul de modernizare. Se constituie tîrguri și orașe cu economie prosperă, care au relații constante cu țările din Europa Centrală și de Est. Rolul burgheziei este însă mai puțin important decît în celelalte state europene.

Evoluția stilurilor arhitecturale este, de asemenea, diferită în cele trei state feudale române. În Transilvania s-au dezvoltat stilurile medievale de tip occidental, Goticul de factură germană avînd o evoluție îndelungată. În celelalte două țări române arhitectura medievală se constituie prin preluarea și continuarea tradiției arhitecturale bizantine îmbinată cu elemente occidentale. Aceste influențe grefate pe fondul unei valoroase arhitecturi populare generează un prețios proces de aculturație, care va da naștere unei arhitecturi originale, de mare însemnătate. Se creează de fapt stilul românesc de arhitectură, care își va menține specificul pînă în epoca modernă, preluînd selectiv elemente ale Renașterii sau Barocului.

Renașterea în Transilvania

În contact mai direct cu lumea occidentală, în Transilvania este adoptată Renașterea în arhitectură încă din secolul al XVI-lea. Primul impuls a fost dat de realizările meșterilor italieni care lucrau la Castelul din Hunedoara, aceiași probabil care au introdus Renașterea la castelele de la Buda și Vișegrad.

Considerată aproape un apanaj al clasei nobiliare de origine maghiară, arhitectura aulică a Renașterii transilvane se menține pînă tîrziu, în secolul al XVIII-lea, ca un însemn al dorinței de păstrare a independenței față de Imperiul Austriac.

Patriciatul urban, format în mare parte din populație germană, a avut un însemnat rol în promovarea stilului. În orașele transilvănene, care își păstrează structura medievală, se construiesc în secolul al XVI-lea numeroase locuințe în stilul Renașterii sau se operează completări sau amplificări la construcțiile gotice din secolul al XV-lea. Locuințele, amplasate în orașe medievale, se înscriu în configurația urbană, au loturi de teren dispuse în adîncime, se constituie în regim închis, înșiruite, cu fațada principală îngustă dispusă spre stradă sau piață. De plan în formă de L sau U, ele se dezvoltă în jurul unei curți în care se accede printr-un gang. Funcția de locuire este adesea îmbinată cu cea de producție. Fațada principală dinspre stradă are numai două sau trei travee, fără accente orizontale. Sublinierea decorativă este realizată prin bogăția ancadramentelor de la accesul în gang, celelalte portale, ferestre. Sînt remarcabile ancadramentele renascentiste de la: Casa Haller din Sibiu, Casa argintarului din Bistrița (fig. 253), Casa Wolphard din Cluj, alte locuințe de patricieni realizate în secolul al XVI-lea în orașele transilvănene [20]. Fațada dinspre curte, care de obicei nu capătă importanță decorativă, are în unele cazuri o galerie cu arcade de inspirație renascentistă (Casa Schuller din Mediaș, Casa Göllner — azi dispărută — din Sibiu etc.). În multe orașe (Sibiu, Sighișoara, Bistrița, Brașov etc.), la parterele caselor se construiesc galerii cu arcade, utile pentru buna desfășurare a activității comerciale și care creează o tipică relație de unire a spațiului construit cu cel exterior. Soluția este similară cu cele din restul Europei, încă din perioada medievală, și se regăsește și în Transilvania în acele timpuri (porticul Sugălete din Bistrița-Năsăud).

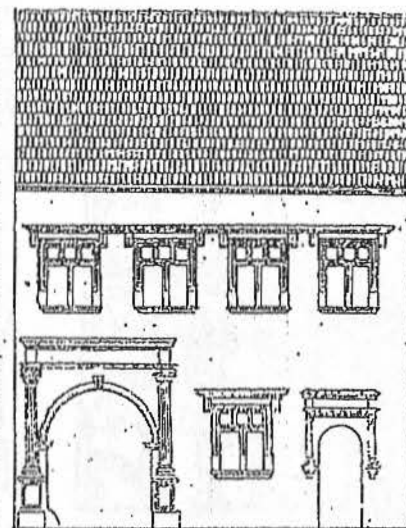


Fig. 253. Bistrița-Năsăud — Casa argintarului (fațadă), secolul al XVI-lea.

În orașele din Transilvania, dezvoltate după tipul orașelor medievale germane, Renașterea afectează în special elementele de detaliu, care au fost realizate de meșteri italieni. Penetrarea în burgurile transilvănene nu se limitează însă la locuințe. Se construiesc în această perioadă case de bresle, clădiri ale sfaturilor orășenești, hanuri.

Construcția în spirit renascentist continuă în Transilvania și în perioada suveranității turcești (1541—1561), apoi în secolul al XVII-lea. În condițiile reinstaurării unei relative autonomii a marii feudalități, sporește construcția de reședințe nobiliare rurale unde este adoptată arhitectura Renașterii. Sînt cazuri în care castele medievale sînt modificate în noul stil, se construiesc și castele noi, care păstrează însă schema funcțională medievală cu curte interioară și turnuri de colț. Cîteva exemple dintre reședințele de tip fortificat sînt: castelele de la Făgăraș (sfîrșitul secolului al XV-lea și jumătatea secolului al XVII-lea, (fig. 254), cu arcade și ordonanță suprapusă în curtea interioară; castelul de la Racoșul de Sus (1625) cu acuzat caracter de fortăreață; castelul de la

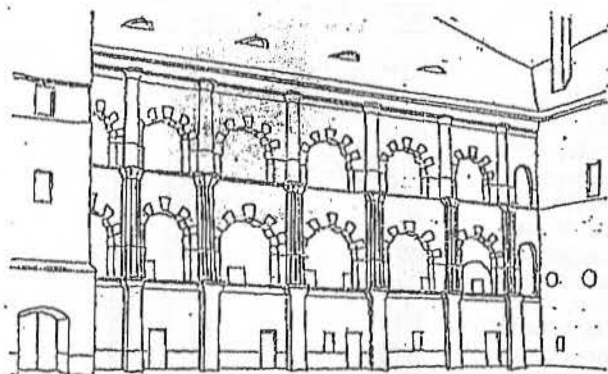


Fig. 254. Castelul de la Făgăraş (vedere), secolele al XVI-lea şi al XVII-lea.

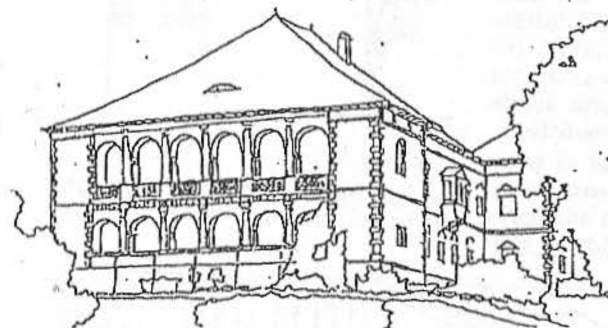


Fig. 255. Sînmiclăuş — Castelul Bethlen (vedere), 1668—1675.

Medieşul Aurit (prima jumătate a secolului al XVII-lea), a cărui faţadă este compusă după stricte reguli renascentiste de compoziţie; castelul Lăzarea (început în secolul al XVI-lea şi restructurat în secolul al XVII-lea), cu o tratare pitorească a zidurilor de incintă.

La castelele care sînt destinate doar locuirii este adoptat şi tipul de plan cu curte interioară, ca de exemplu la: castelul de la Bonţida, de plan aproape regulat (a doua jumătate a secolului al XVII-lea, construcţia a fost refăcută în secolul al XVIII-lea în stil Baroc); castelul de la Iernut (a doua jumătate a secolului al XVII-lea). Apare însă şi tipul cu plan compact: Cetatea de Baltă (începutul secolului al XVII-lea); castelul Bethlen — Magna Curia, din Deva (1621), în care elementele renascentiste sînt compuse cu deosebit rafinament (palatul a fost refăcut în Baroc la 1750); castelul Bethlen de la Sîn Miclăuş (1668—1675, fig. 255), care se evidenţiază prin tratarea cu o loggie cu arcade suprapuse a faţadei dinspre grădină [19].

Către sfîrşitul secolului al XVII-lea se constată tendinţa nobilimii din Transilvania de a asigura apărarea castelelor construite anterior, în condiţiile politice tulburi datorate intenţiilor de anexare a Principatului de către Imperiul Austriac. Astfel, reşedinţe nobiliare de tip compact cum sînt castelul de la Criş sau Mănăstirea, construite în secolul al XVI-lea, sînt înconjurate de fortificaţii de tipul celor medievale. La castelul de la Criş (fig. 256) este pusă în valoare faţada corpului construit în 1559 cu scară cu acoperiş susţinut de stîlpi, care accede într-o loggie cu arcade.

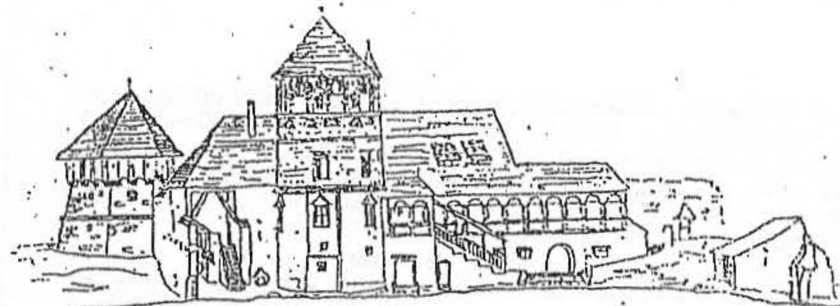


Fig. 256. Castelul de la Criş (vedere), secolul al XVI-lea.

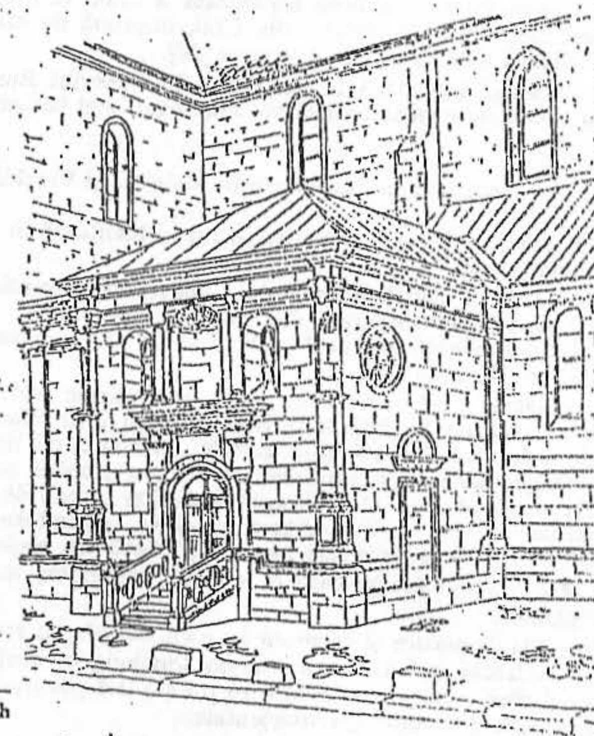


Fig. 257. Alba Iulia — Capela Sfîntului Duh (faţadă), 1572.

Compoziţia capătă un aspect pitoresc prin contrast cu masivul turn care i se alătură.

În arhitectura religioasă, Renaşterea pătrunde relativ timpuriu în Transilvania. Clădirile ecleziastice în stil renascentist sînt puţin numeroase, bisericile gotice existente asigurînd necesităţile de cult ale enoriaşilor. În 1512, se construieşte la Alba Iulia (alipită de catedrala romanico-gotică) Capela Sf. Duh (fig. 257), la care apar primele forme ale Renaşterii italiene. Bolta micii capele este însă un cilindru cu nervuri

gotice. În secolul al XVI-lea, biserici gotice au primit decorații renascentiste la portale, ferestre, altare. Exemple sînt bisericile din Mineu (1514), unde apare și semnătura unui meșter italian. Lucrările de restaurare a bisericii gotice din Bistrița au fost executate de un meșter italian din Lugano, care a refăcut partea superioară a fațadei și a executat numeroase ancadramente în stil renascentist [19].

În Renașterea din Transilvania se definește, la jumătatea secolului al XVI-lea (moment de constituire a principatului autonom), un pronunțat caracter specific. Influenței italiene, păstrării tradiției medievale, i se adaugă elementul de pronunțat pitoresc datorat interferenței unor înrîuriri dintre arhitectura populară și cea cultă.

Activitatea intensă și bine organizată a unor talentați meșteșugari, în cadrul atelierului de pietrari din Cluj, imprimă un caracter de înaltă ținută artistică Renașterii transilvănene [20].

În momentul înglobării Principatului în Imperiul Austriac, în Transilvania arhitectura renascentistă va ceda locul celei baroce.

Aspecte ale Renașterii în Moldova și Valahia

În Moldova și Valahia, Renașterea nu influențează în esență originala tradiție medievală.

După căderea Constantinopolului, Voevodatele române de la sud și est de Carpați sînt singurele din Balcani care reușesc să-și mențină o relativă independență față de Poartă și să își păstreze confesiunea greco-orientală ca religie de stat.

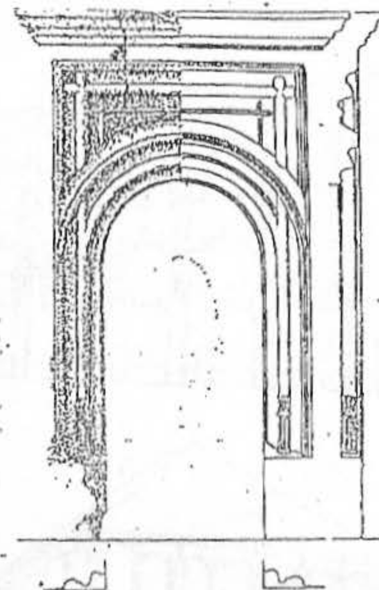
Voevodatele române au avut, după cum afirmă Nicolae Iorga, menirea de a continua tradiția bizantină, de a fi acel Bizanț după Bizanț. Aceasta a fost considerată ca o datorie, dovadă fiind tipul de civilizație al statelor române și preocuparea principilor români să ajute lumea și credința ortodoxă. Sînt bine cunoscute daniile oferite de voevozii români mănăstirilor de la Muntele Athos și altor așezăminte creștine de rit oriental. Ei nu au ignorat nici pe coreligionarii din regiuni mai îndepărtate, dovadă protecția pe care o acordau creștinilor maroniți din Siria sau armenilor.

Misiunea de onoare și credință pe care considerau românii că o aveau pentru păstrarea ortodoxiei a marcat îndelung și evoluția arhitecturii, în primul rînd a celei religioase care nu s-a îndepărtat de formula, poate conservatoare, a tradiției greco-orientale.

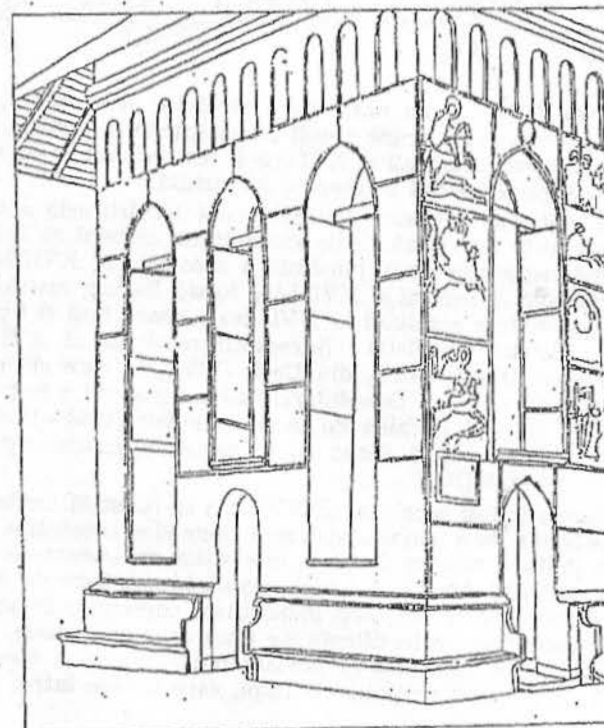
Arhitectura religioasă distinctă și asemănătoare, în același timp, din cele două principate a mers pe un drum al său care a condus la crearea stilului românesc de arhitectură. Atitudinea românilor nu a fost însă opacă la primirea influențelor din occident.

În Moldova apar, în secolul al XVI-lea, detalii renascentiste, care continuă să coexiste cu cele gotice și în secolul al XVII-lea (ancadramente de portale și ferestre la bisericile mănăstirilor de la: Probota, fig. 258; Humor; Moldovița, Slatina, Sucevița), dar aceste elemente nu adaugă decît nuanțe în ansamblul decorativ deja concretizat.

Deși poate apărea ca o speculație, trebuie să amintim monumentalele nișe sau pridvoare cu care au fost dotate bisericile pictate moldovenești din secolul al XVI-lea. Astfel, fără a ignora rolul funcțional, prin mărirea spațiului liturgic, trebuie reținut și spiritul renascentist care urmărea crearea unei relații materializate între spațiul construit dintre bisericile cu pridvor deschis din vremea lui Petru Rareș și mediul înconjurător. În partea de vest, bisericile se continuă cu o nișă în arcadă (Arbore) sau cu pridvoare monumentale (Humor, Moldovița, fig. 259), care pot sugera tratarea oarecum similară din Italia, unde se folosește însă decorul de tip arc triumfal roman. Deși în Moldova decorul este încă goticizant, la Moldovița acesta preia discrete forme renascentiste.


Fig. 258. Probota — Biserica mănăstirii (portal la gropniță), secolul al XVI-lea.

De la tipul monumental al pridvoarelor din vremea lui Petru Rareș, se trece, întîi în Valahia, la adoptarea soluției bisericii cu pridvor des-


Fig. 259. Moldovița — Biserica mănăstirii (vedere), secolul al XVI-lea.

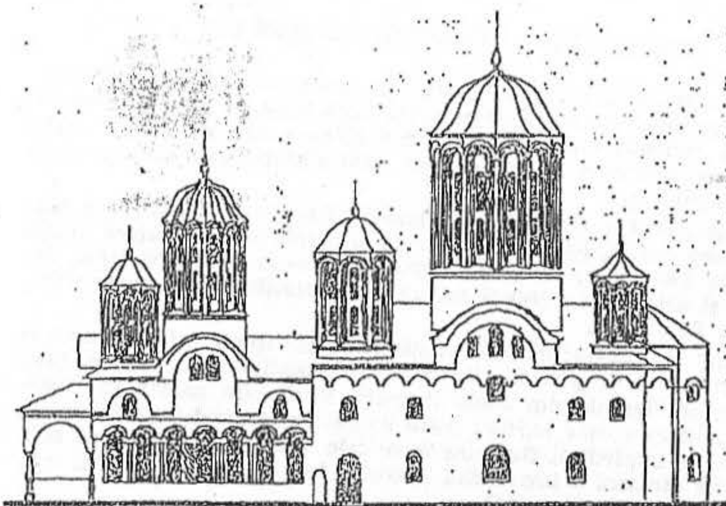


Fig. 260. Tîrgoviște — Vechea Mitropolie (fațada sudică), secolul al XVI-lea.

chis, care va fi preluată în forme similare în Moldova. În Valahia acestea apar la vechea Mitropolie a Tîrgoviștei (fig. 260), la biserica mănăstirii Snagov și se vor generaliza, devenind nelipsite, pînă în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Fără să comporte detalii renascentiste pridvoarele au și în Valahia rol funcțional și păstrează relația dintre monument, natură și spațiul interior.

În Moldova — la Hîrlău — în arhitectura orașului și a palatului au existat influențe renascentiste. În Valahia, originala personalitate care a fost domnitorul Petru Cercel a lăsat, la Tîrgoviște, un palat domnesc ale cărui caracteristici se apropie — prin simetrie, axialitate, funcționalitate, ordonare — de principiile renascentiste. Este probabil că și alte monumente să fi avut aceleași atribute.

Un caz particular îl constituie conacul fraților Năsturel, construit în secolul al XVII-lea. Compusă din două apartamente, reședința are, și ea, elemente renascentiste, dar se pare că, în acest caz, influența este Constantinopolul. Elementele anunțate (pridvorul deschis, preocuparea pentru simetrie și axialitate) se vor continua, în Moldova și Valahia, și în secolul al XVIII-lea, cînd forme de tip baroc se vor grefa pe fondul compozițional din secolele al XVI-lea și al XVII-lea.

FORME RENASCENTISTE ÎN RUSIA

Cnezatele medievale de pe teritoriul Rusiei încep a se constitui în secolele al XII-lea și al XIII-lea. În timpul domniei lui Ivan al III-lea (1462—1505) are loc un proces de reunire al acestor cnezate în jurul Moscovei. Din această perioadă începe o deschidere a Rusiei către Europa occidentală. Se încheie tranzacții pentru importul și exportul de mărfuri.

În secolul al XVI-lea, Rusia își întărește autoritatea. Se pune capăt anarhiei feudale și se perfectează centralizarea statului sub forma monarhiei absolute. Tendința de apropiere de modul de viață din Europa de vest continuă în secolul al XVII-lea, deși Rusia rămîne un stat de tip feudal răsăritean.

Religia și cultura medievală rusă se dezvoltă sub influența bizantină. Totuși, tentativele de întărire a relațiilor Rusiei cu Occidentul conduc la pătrunderea Renașterii în secolele al XVI-lea și al XVII-lea.

Specificul arhitecturii rusești se formase din prima perioadă medievală, cînd asimilarea principiilor bizantine și interpretarea lor într-o manieră originală a dat naștere unei arhitecturi, care poate fi considerată un stil în sine. Arhitecții italieni, care lucrează în Rusia, se conformează tradiției locale introducînd, în special în edificarea clădirilor de cult, elemente renascentiste (catedrala Sf. Arhanghel Mihail din Kremlinul Moscovei, 1505—1509, fig. 261). Tot la meșteri italieni face apel monarhia rusă pentru realizarea construcțiilor rezidențiale (palatul Granovitaia, executat la Moscova, în Kremlin, între 1487—1491, fig. 262).

Meșterii ruși își continuă activitatea, realizînd construcții în forme tradiționale, cu influențe renascentiste în tratarea detaliilor (biserica Înălțării din Kolomenskoe, 1530—1535). Formele Renașterii se contopesc cu cele de tradiție ruso-bizantină, monumentele avînd astfel un domi-



Fig. 261. Moscova (Kremlin) — Catedrala Sf. Arhanghel Mihail (fațada), 1505—1509 arhitect Alevisio Novi.

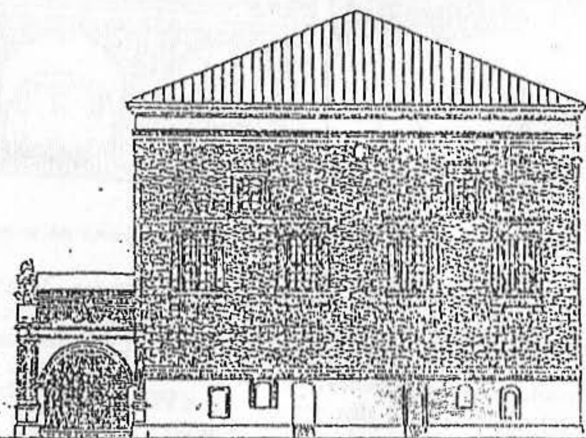


Fig. 262. Moscova (Kremlin) — Granovitaia Palata (fațadă), 1487—1491 arhitecți: Marco Ruffo, Antonio Pietro Solari.

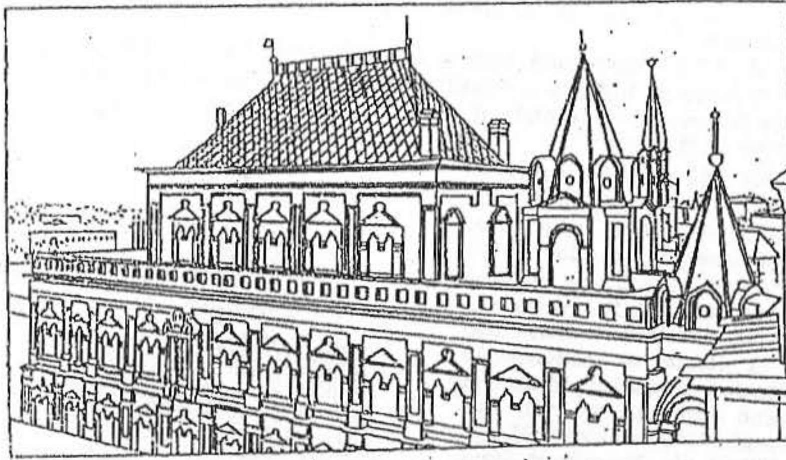


Fig. 263. Palatul din Kremlin (vedere), 1635—1636.

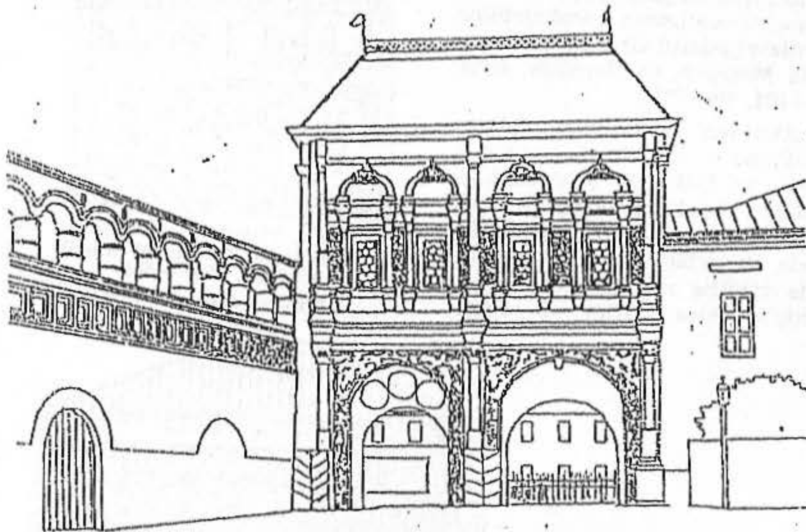


Fig. 264. Moscova — Mănăstirea Krutițki (poarta de acces — vedere), 1694.

nant caracter specific. În secolul al XVII-lea, la Palatul (Terema) din Kremlin (1635—1636, fig. 263) sau la poarta de acces în curtea mănăstirii Krutițki din Moscova (1694, fig. 264), meșterii ruși folosesc în aceeași interpretare locală, decorativă și pitorească, elemente renascentiste [9].

Renașterea rusă din secolul al XVII-lea se va transforma, în secolul al XVIII-lea, într-o arhitectură mai apropiată de cea vest-europeană, coincizind cu impulsul de modernizare a statului, pe care îl imprimă monarhia. În această perioadă, în Rusia va fi preluată arhitectura barocă.

Renașterea coincide cu un semnificativ moment în istoria civilizațiilor. Este perioada în care Europa preia întîietatea pe plan internațional. Dacă în perioada medievală tehnicile chineze sau ale țărilor arabe le depășeau pe cele europene, din anul 1600 situația este schimbată în favoarea Europei [10].

Dacă Umanismul a cunoscut și filozofia, literatura, filologia și matematica greacă antică, Renașterea în artă și arhitectură se referă numai la antichitatea romană ca sursă de inspirație. Fenomenul pare firesc, deoarece arta și arhitectura greacă nu au fost accesibile nici umaniștilor, nici artiștilor Renașterii.

Umanismul și Renașterea sînt manifestări ale lumii catolice, apoi și a celei reformate. Arta greacă antică sau cea bizantină au influențat prea puțin lumea occidentală din acele timpuri. Explicația constă în divergențele de principiu care existau între confesiunile creștine ortodoxă și catolică, care au împiedicat fuziunea între cele două civilizații. Apoi, ocuparea de către otomani a Imperiului Bizantin face aproape imposibil contactul între cele două culturi [10].

Pentru perioada Renașterii rămîne deci — în domeniul artei și arhitecturii — valabilă constatarea că stilul apare în Italia și apariția sa se datorează, în afara unui fond economic și social specific, teoriilor umaniste, arhitecturii proto-renascentiste, existentă din perioada medievală și studierii monumentelor antice romane omniprezente în peninsulă.

Transmiterea Renașterii din Italia în restul Europei a generat forme de mare diversitate și originalitate, marcate adesea de caractere provinciale, dar arareori marginale.

Pentru țările europene se observă două direcții de evoluție ale arhitecturii Renașterii în perioada sa finală. O direcție de evoluție — de tendință clasicistă — adesea influențată de arhitectura palladiană este specifică țărilor europene detașate, în mai mică sau mai mare măsură, de influența Vaticanului. A doua direcție de evoluție — care afectează în special țările catolice, dar care va influența în proporții diferite toate țările europene — se îndreaptă net spre o altă etapă stilistică, spre arhitectura barocă.

BAROC

„Caracterul distinctiv al epocii baroce, cel care prevalează, este metoda de a gîndi şi de a simţi; trăsătura sa de frunte este dezvoltarea unei maniere specifice a universalităţii. În domeniul nostru, aceasta se manifestă ca o nouă forţă de a modela spaţiul şi de a produce un surprinzător întreg, unificat din cele mai variate elemente."

Siegfried Giedion

CADRUL GENERAL AL CIVILIZAŢIEI EPOCII. CARACTERE SPECIFICE STILULUI

Tendinţa de trecere spre noua etapă, Barocul, se face simţită în manifestările protobaroce, încă din perioada tîrzie a Renaşterii. În forma sa conturată, stilul Baroc îşi face apariţia în secolul al XVII-lea, în Italia. Barocul este unul dintre cele mai tipice fenomene ale culturii artistice occidentale, pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Termenul a intrat în utilizarea curentă în secolul al XVII-lea, cu sens depreciativ faţă de exagerarea decorativă a arhitecturii şi artelor plastice ale epocii. Etimologic, cuvîntul derivă de la denumirea dată în limbile spaniolă şi portugheză, unei perle de formă neregulată — barocco — şi indică sensul de ciudat, straniu, extravagant, în aceeaşi idee de depreciere a stilului în comparaţie cu Renaşterea.

Unii istorici de arhitectură consideră Barocul ca o etapă a Renaşterii, luînd în consideraţie doar evoluţia decoraţiei arhitecturale, inspirată de antichitatea romană. Totuşi, datorită revoluţiei ce se operează în organizarea şi modul de tratare a spaţiului arhitectural, a concepţiei generoase de legătură organică dintre spaţiul construit şi cel exterior, Barocul trebuie considerat un stil de sine stătător.

Noţiunea de baroc este adesea folosită şi în sensul de caracter, care implică în arhitectură: abundenţă decorativă, tratare sculpturală a maselor construite, complexitate spaţială, expresionism. Caracterul baroc nu se referă, în acest caz, la o anumită perioadă istorică, ci defineşte de obicei faza tîrzie a unui stil (Barocul antic roman, caracterul barocizant al Goticului flamboaiant, stilul manuelin din Portugalia, Barocul contemporan etc.).

Scena politică europeană este marcată în perioada barocă (în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea) de consolidarea puterii centralizate în marile monarhii europene cu tendinţe absolutiste şi imperialiste şi de afirmarea lor ca importante forţe politice şi militare. Este momentul formării statelor moderne europene. În secolul al XVII-lea, marile puteri cu vădite intenţii expansioniste sînt: Spania, Austria, Franţa şi Anglia. Dacă perioada istorică cunoaşte nenumărate războaie, există totodată şi tendinţa de stabilire a unui echilibru european, care să nu permită nici unui stat să devină total dominator. La începutul secolului al XVIII-lea, Spania încetează să facă parte dintre cele mai mari puteri europene. În aceeaşi perioadă, se ridică la rangul de mari puteri Prusia şi Rusia. Pentru Imperiul Austriac şi Europa Centrală, Imperiul Otoman devine un real pericol, îndepărtat după considerabile eforturi.

Din punct de vedere economic, apar dificultăţi datorate inflaţiei, războaielor, stagnării activităţii în agricultură (pe marile domenii relaţiile feudale persistă). Populaţia majoritară rămîne rurală. Deşi aristocraţia este clasa dominantă, burghezia este motorul progresului societăţii. Este perioada prosperităţii afaceriştilor şi comercianţilor, perioada apariţiei şi dezvoltării marilor companii de comerţ cu ţările îndepărtate din Asia şi America, a apariţiei marilor bănci legate de organizaţia statală, a speculaţiilor monetare.

Pe plan social şi religios epoca este marcată de a doua fază a Contrareformei, în care catolicismul caută să recîştige terenul pierdut prin propagarea intensă a credinţei romane, prin manevre politice şi promovînd — în domeniul cultural — o artă cu caracter grandilocvent, menită să impresioneze afectiv.

Coroborarea mersului înainte al societăţii cu evoluţia politico-economică a condus la un considerabil avînt al artelor şi ştiinţelor. Sînt asimilate şi sintetizate descoperirile ştiinţifice din perioada Renaşterii. Ştiinţa aristotelică este înlăturată prin descoperirile astronomice ale lui Kepler, Galilei, Harvey. Revoluţionare, în matematică, sînt şi descoperirile lui Pascal, care defineşte secţiunea conică, curba cicloidală, formulează teoria probabilităţii şi noţiunea de infinit. În acelaşi context ştiinţific al perioadei în care se desfăşoară arta barocă, în fizică apar noţiunile de forţă şi gravitaţie, enunţate de Newton şi Leibnitz. Progresele ştiinţei vor avea deosebit de însemnate înrîuriri asupra noii concepţii arhitecturale. Artele plastice, muzica evoluează în mod similar. Arhitecţii Barocului preiau formele decorative ale Renaşterii, pe care le utilizează ca elemente primare ale unei compoziţii complexe.

Fenomenul istoric generează posibilitatea unei arte cu puternic caracter universal, din care regionalismele dispar.

Artă şi arhitectura barocă, utilizate în prima perioadă de manifestare ca mijloace de propagandă ale Contrareformei, s-au dezvoltat în principal în ţările catolice. Cele mai semnificative creaţii baroce se găsesc în Italia, Austria şi statele germane catolice din sud, în Spania şi coloniile sale americane, în Belgia. Franţa, deşi ţară catolică, a mers pe un drum al său, dezvoltînd arhitectura Clasicismului de curte. Barocul influenţează însă şi arhitectura Franţei, ca şi pe cea a Angliei sau a altor state protestante, dar nu se manifestă în forma împlinită pe care a avut-o în ţările catolice.

În arhitectura secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea se manifestă două tendinţe: cea barocă şi cea de tip clasicizant, care are la bază formele Renaşterii clasiciste în Franţa, pe cele palladiene în Anglia, Ţările de Jos

etc. Între tendințele baroce și cele clasicizante există puncte de contact, care contribuie la originalitatea creației arhitecturale din fiecare țară.

Ca și Manierismul, Barocul apare ca o reacție împotriva formelor academice ale Renașterii, împotriva regulilor și canoanelor stricte. Modul de exprimare arhitecturală și plastică este însă diferit. Aparent, Barocul este caracterizat prin excesul ornamental și violența sculpturală a plasticii sale, care prelucrează liber și ingenios vocabularul decorativ al Renașterii.

Totuși, nu întotdeauna excesul decorativ este cel ce definește arhitectura barocă, în nenumărate cazuri plastica de fațadă avînd aspecte clasice. O caracteristică esențială a creației baroce este aceea că întrunește într-un complex total arhitectura, pictura și sculptura, fără a accentua în mod special vreo direcție.

Marea valoare a arhitecturii baroce constă în revoluționarea gîndirii spațiale care urmărește o interacțiune viguroasă, plastic exprimată, între spațiul interior și cel exterior. În concepția planimetrică și volumetrică se renunță la formele constructive cu geometrie elementară, făcîndu-se apel la un joc rafinat de îmbinări de corpuri policentrice, cu geometrie variată, ce conduc la o dinamică dramatică a spațiului, în care triumfă caracterul de mișcare și întrepătrundere. Spațiul baroc este diferit de idealul spațial al lui Brunelleschi, la fel cum se deosebește de spațialitatea secolului al XVI-lea italian. Are însă tangență cu Manierismul, lucru semnificativ în ilustrarea evoluției gîndirii spațiale în arhitectura europeană. Este evidentă intenția care apare în ambele stiluri, de abandonare a staticii austere a Renașterii la apogeu, chiar cu prețul creării unui spațiu de caracter „neliniștit".

Tehnica de construcție din perioada barocă nu aduce concepții revoluționare, dar îndrăzneala arhitecților permite folosirea materialelor și tehnicilor constructive tradiționale pînă la limita posibilului [29].

Plastica arhitecturală spectaculos ornamentată, tratarea sculpturală a maselor construite, folosirea frecventă a contrastului dintre curbe și contracurbe, traseul unduit al pereților portanți, utilizarea luminii ca instrument de realizare a unor surprinzătoare efecte arhitecturale, caracterul scenografic al soluțiilor adoptate, folosirea curentă a perspectivelor false și utilizarea perspectivei pentru sublinierea dinamicii spațiale sînt tot atîtea calități ce servesc la crearea unei noi viziuni spațiale.

Atît în planuri, cît și în elevații — la clădiri sau ansambluri urbane — se utilizează forme care să permită dorita dinamizare a spațiului și volumului construit. Traseele policentrice, formate din figuri geometrice compuse, se utilizează curent la planuri. Forma eliptică, care devine element caracteristic stilului, este frecvent întîlnită atît la trasarea planurilor, cît și ca element decorativ, în interioare sau la fațade. În aceeași intenție de a crea neobișnuitul, de a realiza un anume fel de contrapunct compozițional, încăperile reprezentative, eliptice sau dreptunghiulare în plan sînt adesea amplasate cu axa lungă dispusă transversal pe accesul principal.

Dintre programele de arhitectură, cele ale clădirilor religioase și palatelor au lăsat cele mai reprezentative exemple de arhitectură barocă. Biserica catolică a folosit calitățile stilului pentru obținerea unor edificii impresionante, în care arhitecții au văzut programul cel mai adecvat pentru aplicarea atributelor stilului. Palatele, grandioase reședințe princiare, regale sau imperiale — celălalt important program al perioadei baroce — sînt menite să ilustreze forța nobilimii care își recîștigase poziția în societate. În compoziția palatelor se realizează o vădită legătură între spațiul construit și natură, o fastuoasă exprimare spațială și decorativă a marilor săli de recepție, spectaculoase rezolvări ale vestibulelor cu scări monumentale.

În scopul obținerii unei cît mai unitare relații între spațiul construit și cel exterior, în intenția creării senzației de întrepătrundere a spațiilor, se renunță la tipul medieval al palatelor, cu curte interioară. Forma planurilor devine mai compactă — de bară, dublu T sau U — cu spații intermediare care străpung construcția în zonele vestibulelor de intrare sau a celor care adăpostesc scările, a marilor saloane de recepție. Aceste spații majore înlesnesc dorita legătură între construcție, stradă și grădină.

Expresia cea mai cunoscută a stilului Baroc au dat-o într-adevăr marile palate, clădirile ecleziastice, ansamblurile urbane. Aceasta nu implică absența stilului la construcțiile urbane mai modeste sau la construcțiile rurale. Dimpotrivă, Barocul este stilul care, remodelînd orașe, intervenind în arhitectura satelor, a modificat aspectul ambiental al acestora. Înflorirea unor orașe în perioada barocă a condus și la înflorirea stilului baroc în toate tipurile de edificii. Rămîn celebre calificativele date unor mari orașe europene cu puternică tradiție antică, medievală sau renascentistă, ce sînt cunoscute și ca orașe ale Barocului. „Roma barocă", „Praga barocă", „Viena barocă" sînt tot atîtea denumiri ce au pătruns în exprimarea curentă și dovedesc amprenta Barocului asupra multor orașe europene.

Amenajarea spațiului exterior a căpătat o considerabilă însemnătate, aceasta tocmai în ideea călăuzitoare de creare a unui tot unitar între volumele construite și natură.

Compoziția grădinilor și parcurilor a constituit o preocupare dominantă în perioada barocă. Ele au fost proiectate în strînsă relație cu construcțiile, pentru care au constituit un cadru natural ordonat. Grădinile baroce continuă tipul celor inițiate în perioada manieristă în Italia și se înscriu în preocuparea constantă a arhitecturii europene de materializare a legăturii dintre edificii și spațiul exterior. Datorăm perioadei baroce celebre piețe urbane în care sînt armonios orchestrate elementele arhitecturale, sculpturale, jocurile de apă care susțin aceeași aspirație de a dinamiza spațiul, de a compune în acel *tot unitar*, ansamblul urban [5].

Coincizînd ca epocă cu amploarea pe care o capătă dezvoltarea orașelor la începutul orînduirii capitaliste, Barocul influențează transformarea urbanistică a numeroase centre europene sau americane. Scheme stradale complexe, piețe ample permit legături monumentale între spațiile construite. Străzile dispuse în trident — cu perspectivă îndreptată spre infinit, asemenea aleilor parcurilor — constituie unul dintre motivele urbanistice adesea reluate (Roma, Versailles, Petersburg, Washington etc.).

Barocul exprimă în arhitectură și urbanism o excepțională forță de a modela spațiul, de a-i unifica părțile într-un întreg coerent. Creația

barocă conjugă imaginația creatoare, vizionară, cu compoziția spațială bazată pe speculații matematice cu un înalt grad de complexitate. În ansamblul său, arhitectura barocă face apel la afectivitate, la emotivitate, mai mult decît la rațiune [8].

BAROCUL ITALIAN

Manifestîndu-se ca o tendință de descătușare de perfecțiunea riguroasă a Renașterii din faza de apogeu, Barocul se dezvoltă întîi în Italia, iar Barocul roman este expresia cea mai elocventă a stilului și îi întrunește toate atributele.

În Italia secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, efervescența gîndirii umaniste este departe de cea din secolele precedente. Țara, în continuare împărțită în state distincte, este sub dominația spaniolă pînă la începutul secolului al XVIII-lea, apoi sub cea a Imperiului Austriac. Statul pontifical, deși slăbit ca forță politică, își păstrează influența în peninsulă, dar mai ales pe cea internațională. Puterea sa, fiind sprijinit în special de Spania, constă în propovăduirea credinței catolice. Principala formă de reacție continuă să fie Contrareforma, care în acest stadiu depășește cadrul strict religios, implicîndu-se cu dibăcie în toate problemele statelor europene.

Folosită la început cu caracter de revigorare a credinței catolice și menită să impresioneze credincioșii prin caracterele sale, arta barocă are un rol pozitiv și inovator în cultură. Din secolul al XVII-lea, Contrareforma însăși își părăsește caracterul auster și represiv, potentați ai Vaticanului, principi laici italieni promovînd cu magnificență nouă artă și arhitectură.

Leagănul arhitecturii baroce este Roma. Semnele nașcînde ale noului stil apar în proto-Baroc, care a caracterizat și o parte din opera lui Michelangelo. Primele manifestări de tip baroc coincid cu ambițioasa tentativă a Papei Sixtus al V-lea (sfîrșitul secolului al XVI-lea) de reconstrucție a Romei și programul de dotare a *Cetății eterne* cu celebrele sale piețe, artere ample și monumente reprezentative de arhitectură și ambient urban.

O periodizare a Barocului italian cuprinde următoarele faze: Barocul timpuriu (cca. 1580—cca. 1630), în care caracterele stilului sînt incipiente și se desprind timid de cele proto-baroce sau manieriste; Barocul la apogeu (cca. 1630—cca. 1700), perioadă de neînfrînată explozie a esențialelor caracteristici ale arhitecturii baroce, care conține toate atributele generale ale stilului; Barocul tîrziu (cca. 1700—cca. 1750), în care stilul se îndepărtează de dinamismul fazei de apogeu, îndreptîndu-se spre forme clasicizante.

Specifică Barocului italian este marea sa forță de expresie care unește în acel *tot coerent*, particular stilului, toate elementele arhitecturale, urbanistice și din domeniul artelor plastice. Spațialitatea complexă este susținută de o plastică arhitecturală extrem de bogată, *consistentă* în decorativismul său. Această consistență a plasticii arhitecturale este poate nota particulară a Barocului italian, care amplificînd la exces, uneori dramatizînd, păstrează mult din grandoarea artei imperiale antice romane sau a celei a Renașterii la apogeu.

BAROCUL LA ROMA

În perioada barocă, la Roma lucrează numeroși și renumiți arhitecți.

Giacomo della Porta (1537—1600), de origine lombardă, practică la Roma în faza de tranziție dintre Manierism și Baroc. El continuă lucrările începute de Michelangelo la Piața Capitoliului și pe cele ale lui Vignola de la biserica Il Gesù. Devine arhitect șef la Catedrala Sf. Petru și conduce lucrările în spiritul conceput de Michelangelo. Construiește, la Frascati, vila Aldobrandini, în ale cărei grădini inițiază compunerea de tip baroc a aleilor, dispuse în trident, a spațiilor verzi, a jocurilor de apă; aceasta va fi preluată și amplificată în cadrul orașelor și grădinilor palatelor [22].

Domenico Fontana (1543—1607), născut la Lugano, lucrează la Roma ca arhitect coordonator al lucrărilor urbanistice întreprinse de Papa Sixtus al V-lea, colaborează cu Giacomo della Porta la terminarea cupolei de la Sf. Petru, edifică un corp de clădire la Vatican în curtea Belvedere, construită de Bramante, reface palatul Lateran, reședință de vară a papilor, inițiază trasarea viitoarei Piazza del Popolo în cadrul remodelării urbanistice a Romei, pe care o conduce. Se preocupă și de dotarea cu elemente de ambient urban (obeliscuri, fîntîni etc.) a arterelor și piețelor romane. Lucrările de artă edilitară sînt de asemeni unul dintre obiectivele sale majore. Fîntîna Acqua Felice (fig. 265) rămîne cea mai importantă operă edilitară a lui Domenico Fontana.

Carlo Maderna (1556—1629), originar și el din regiunea lacului Lugano, practică la Roma, pentru început ca asistent al lui Fontana, apoi ca arhitect șef la Catedrala Sf. Petru, unde construiește nava și fațada barocă (fig. 266), alterînd principiile renascentiste stabilite de Bramante și Michelangelo, dar răspunzînd unor necesități funcționale.

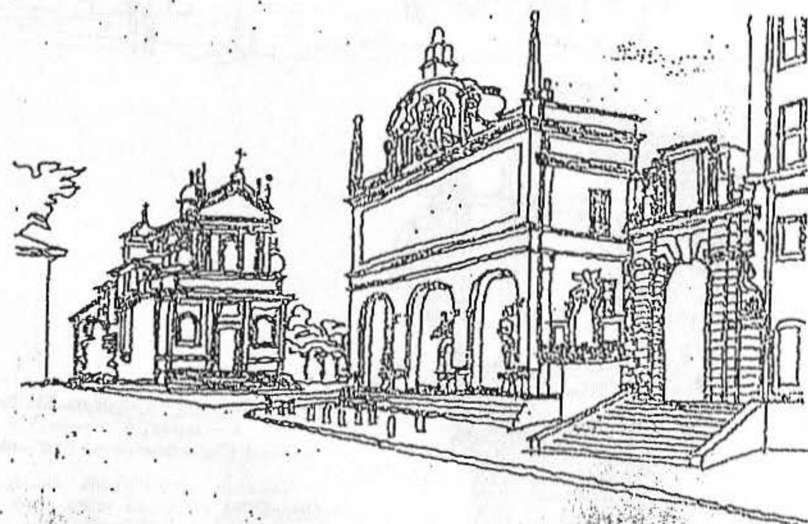
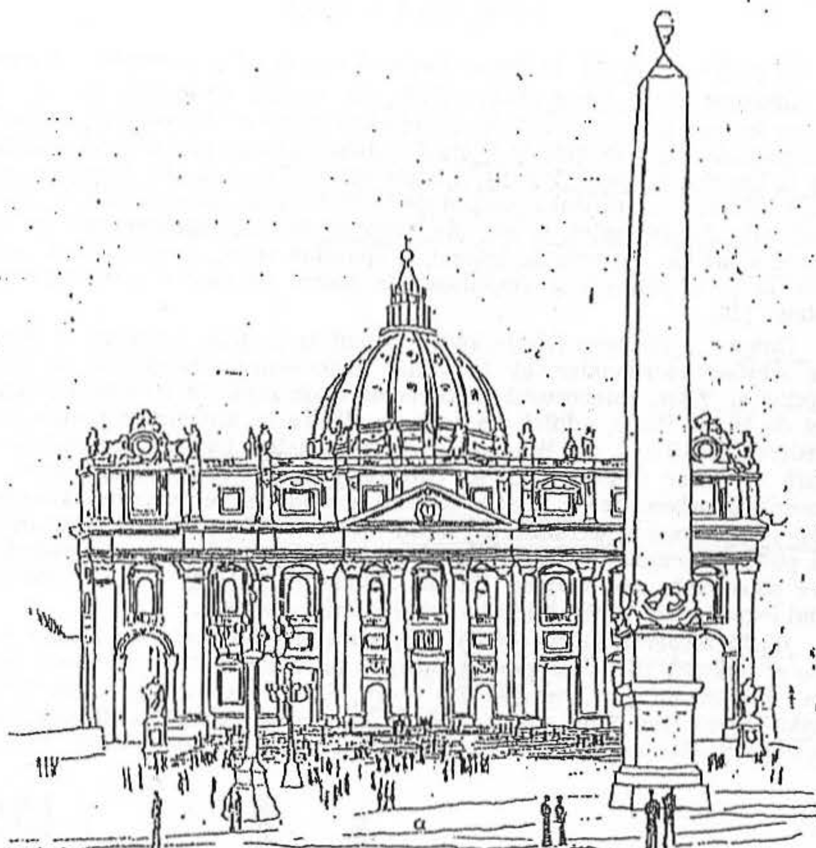


Fig. 265. Roma — Fîntîna Acqua Felice (actualmente dispărută) arhitect Domenico Fontana.



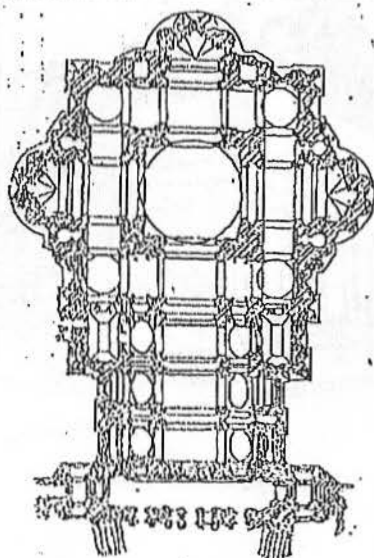
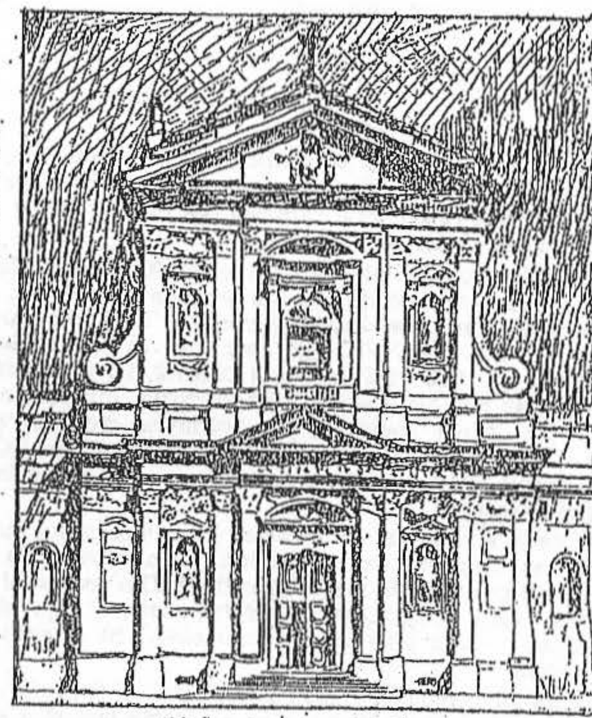


Fig. 266. Roma — Catedrala Sf. Petru:
a — fațadă; b — plan.
arhitect Carlo Maderna, 1556—1607.

Maderna completează construcția (1606—1626), alungind nava către vest și executind fațada principală intr-o splendidă arhitectură a Barocului timpuriu.

Fig. 267. Roma — Biserica Santa Susanna (fațadă), 1597—1603 arhitect Carlo Maderna.

In tratarea plastică a fațadei, inspirată de cea a bisericii Il Gesú, executată de Giacomo della Porta, se remarcă decorația sculpturală cu relief pronunțat.

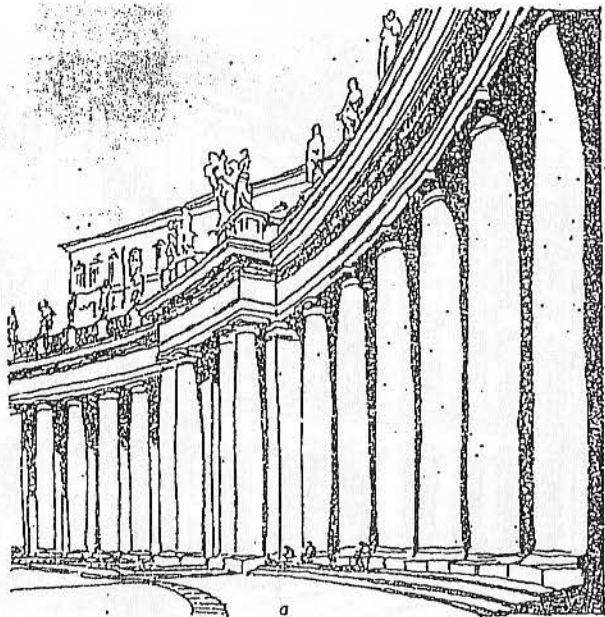


Introduce caracterul dinamic al stilului baroc în construcția bisericilor romane Santa Susanna (fig. 267) și Santa Maria della Vittoria [22].

Gianlorenzo Bernini (1598—1680), una din figurile dominante ale artei baroce, originar din Napoli, își începe activitatea ca sculptor, dar este în același timp pictor, poet, arhitect, urbanist. Calitățile sale artistice coincizind cu gustul vremii, fac din el unul dintre cei mai la modă și renumiți artiști ai epocii. Este invitat și primit cu onoruri princiare la Paris, pentru executarea fațadei Luvrului, dar, deși apreciat, proiectul său nu a fost pus în execuție.

Artist baroc prin esență, Bernini îmbină cu o vervă neînfrînată arhitectura și sculptura, amenajarea urbană.

Își desfășoară activitatea la Roma unde, numit arhitect șef la Catedrala Sf. Petru, construiește grandioasa piață barocă (fig. 268), exemplu clasic al stilului. El realizează și o altă capodoperă a urbanisticii baroce — Piața Navona (fig. 269) — realizată pe amplasamentul fostului circ antic al lui Domițian. În această piață, celălalt maestru al Barocului italian, Borromini, construiește biserica Santa Agnese. Dotarea acestor piețe cu o multitudine de elemente de ambient urban — fîntîni, grupuri statuare, obeliscuri — amplasate pentru a sublinia arhitectura piețelor și pentru a unifica spațiul arhitectural cu cel urban într-un organism dinamic este tipică pentru concepția barocă.



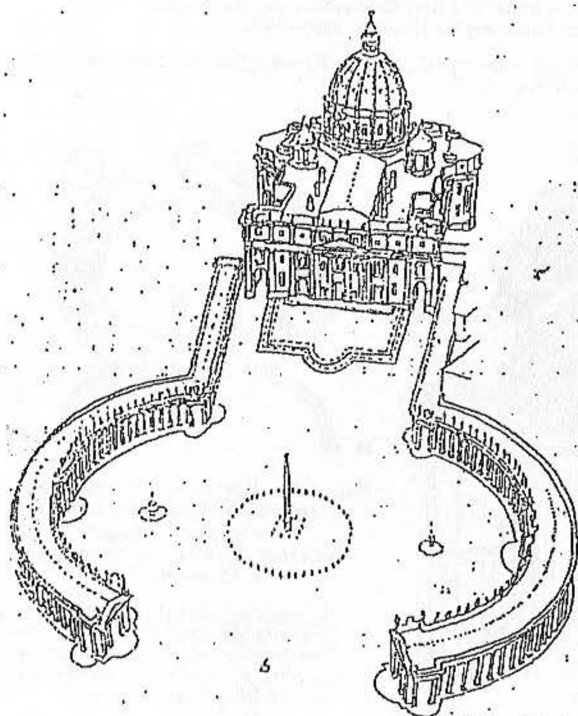


Fig. 268. Roma — Catedrala Sf. Petru:
a — colonada;
b — ansamblu.
arhitect Gianlorenzo Bernini.

Grandiosul ansamblu dezvoltă în plan o formă de cleşte şi este materializat de o nesfîrşită colonadă. Compoziţia pare a invita la accesul în catedrală. Forma eliptică a spaţiului de intrare în piaţă este tipic barocă. Colonada dorică este tratată în arhitectură clasică şi aminteşte de porticele vilelor palladiene.

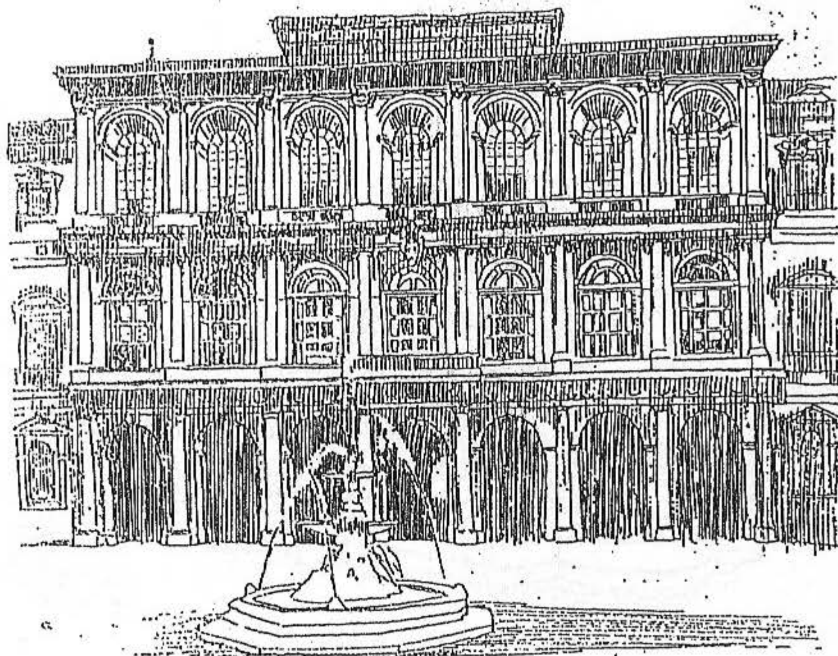


Fig. 269. Roma — Piaţa Navona (vedere)
arhitect Gianlorenzo Bernini.

Remarcabile sînt şi reşedinţele realizate de Bernini la Roma: palatele Barberini (fig. 270) şi Chigi Odescalchi (fig. 271). La palatul Barberini, unde lucrează şi Maderna şi Borromini, Bernini execută faţada şi vestibulul scării. Partiul de plan datorat lui Maderna aduce noi elemente de principiu, dezvoltînd în acelaşi timp teme ale palatelor şi vilelor din Italia de Nord. Corpul central, larg deschis către exterior, exprimă noile concepţii ale Barocului. Ampla dezvoltare a scării centrale de plan oval în două rampe este caracteristică aceloraşi concepţii. Faţada tratată printr-o suită de ordine suprapuse realizează o accentuată relaţie exterior-interior şi prezintă către stradă elemente care pînă atunci erau specifice curţilor interioare romane. Faţada, senină cu un relief accentuat, ţine de faza clasică a Barocului. Tratarea în perspectivă falsă a arcadelor de la ultimul etaj în scopul măririi senzaţiei de adîncime este un artificiu des întîlnit în arhitectura barocă.

În lucrările sale de sculptură în cadru arhitectural — baldachinul şi mormîntul papei Alexandru al VII-lea (Chigi) de la Sf. Petru şi altarul Sf. Teresa din biserica Santa Maria della Vittoria, extrem de decorate, scenografic tratate şi exagerat expresioniste — toate mijloacele artistice sînt exploatate pentru a sublinia efectul dramatic.

Biserica San Andrea al Quirinale (fig. 272) — construită la sfîrşitul vieţii — este unul dintre cele mai strălucite exemple pentru concepţia de biserică barocă.



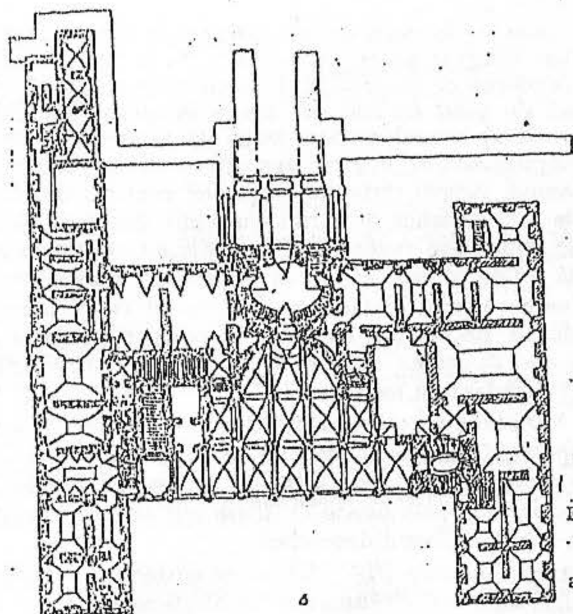
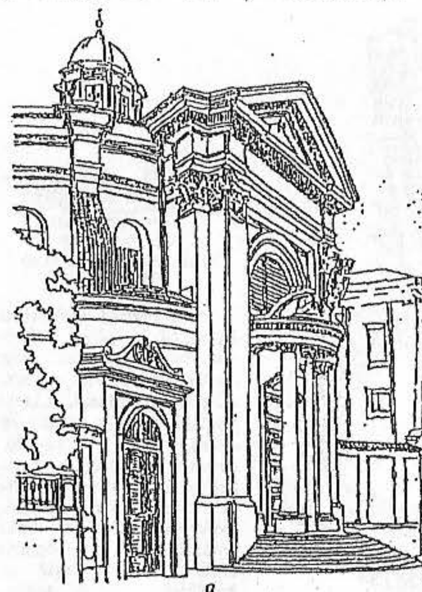


Fig. 270. Roma — Palatul Barberini, 1628—1638;
a — fațadă; b — plan.
arhitecți Gianlorenzo Bernini, C. Maderna, F. Borromini.

Fig. 271. Roma — Palatul Chigi Odescalchi (vedere), 1664
arhitect Gianlorenzo Bernini, 1598—1603.

In rezolvarea acestei fațade monumentale, Gianlorenzo Bernini folosește ordinul colosal tratat într-un stil baroc reținut.



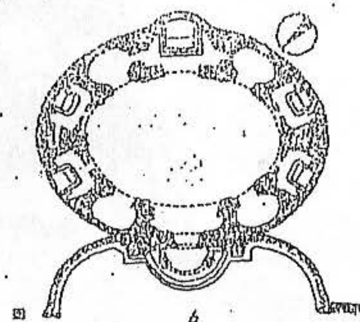
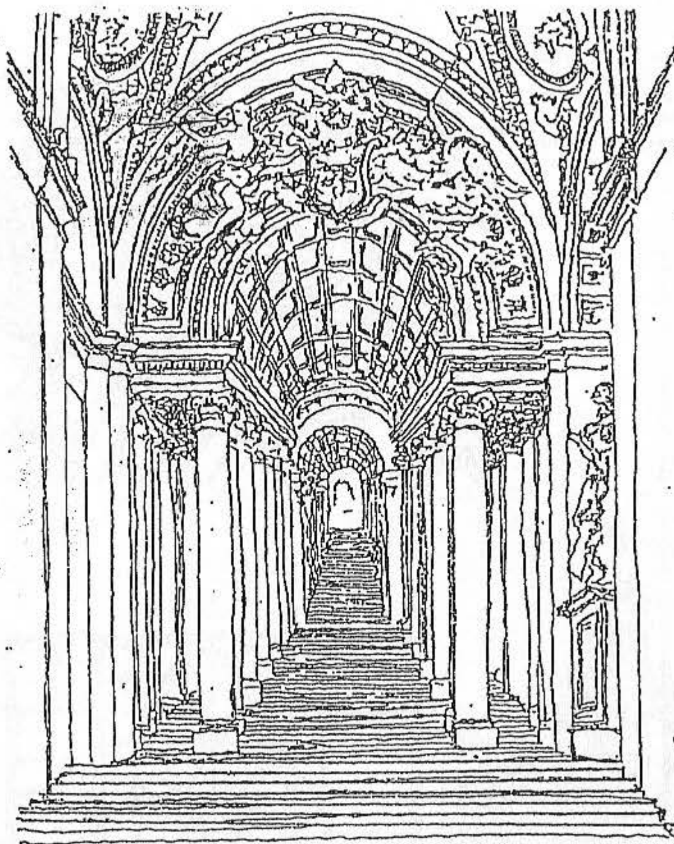


Fig. 272. Roma — Biserica San Andrea al Quirinale, 1658:
a — fațadă; b — plan.
arhitect Gianlorenzo Bernini, 1598—1680.

Dispoziția planului oval orientat transversal față de intrare, dinamica fațadei realizată într-un relief puternic, conferă monumentului un vădit caracter baroc.



a

6

Fig. 273. Roma — Palatul Vatican — Scala Regia, 1663:
a — perspectivă; b — plan
arhitect Gianlorenzo Bernini, 1598—1680.

Pentru atenuarea efectului dezagreabil ce ar fi rezultat din dimensiunile im-puse ale celebrei scări din Palatul Vaticanului, Bernini recurge la artificii cu caracter scenografic, proprii arhitecturii baroce. Astfel, scara foarte lungă și relativ îngustă nu are pereții paraleli, soluție care, împreună cu colonada ce o flanchează și bolta în leagăn de dimensiuni descrescînde, determină o perspectivă falsă care corectează inconvenientele.

Ultima sa lucrare, Scala Regia de la Vatican (fig. 273), ilustrează talentul său în folosirea elementelor scenografice — iluzii optice, perspective forțate, efecte de lumină și umbră — și capacitatea sa de a depăși, cu ajutorul acestor artificii, condițiile dificile de amplasare a scării din construcția existentă. Elementul de contrapunct arhitectural este marcat și de accesul perpendicular pe traseul scării, care debușează spre nișa cu statuie, pentru ca apoi scara să uimească prin lungimea sa, accentuată de perspectiva falsă.

Dacă în concepția sculpturilor, Bernini uzează în mod excesiv de expresivitatea barocă, în plastica de fațadă el optează pentru forme de tip clasic.

Magician al artei baroce, renumit ca sculptor, în aceeași măsură în care își cîștigă faima ca arhitect, Bernini imprimă operelor sale de arhitectură esențialele caractere ale Barocului la apogeu.

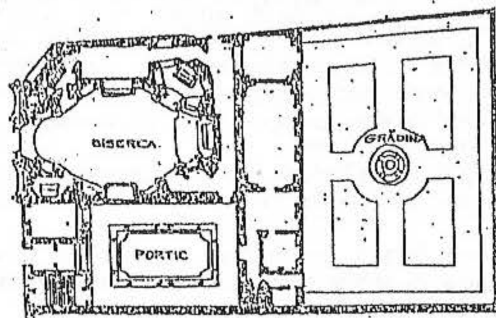
Francesco Borromini (1599—1667) este geniul arhitecturii baroce în faza sa de apogeu. Născut în regiunea lacului Lugano, își începe activitatea ca pietrar și vine la Roma, unde este recomandat de Maderna și angajat pentru lucrări de pietrărie la Sf. Petru, sub conducerea lui Bernini. Își desfășoară aproape întreaga activitate la Roma, întîi ca arhitect colaborator la Sf. Petru și la palatul Barberini [22]. Excepționalul său talent creator este completat de o perfectă pregătire profesională. Caracterul său singuratic, frustrarea determinată de succesele strălucitoare ale lui Bernini îi vor marca întreaga viață.

Borromini primește comanda pentru executarea bisericii San Carlo alle Quatro Fontane (fig. 274, 275), unde își face debutul ca unic proiectant. Compoziția spațială revoluționară, ignorarea convențiilor, geniul artistic al lui Borromini contribuie pentru a face din biserica San Carlo alle Quatro Fontane — în ciuda dimensiunilor sale foarte mici — unul dintre cele mai celebre monumente ale Barocului. Construcția este specifică pentru creația lui Borromini, artist de mare sensibilitate și rafinament. Planul oval, în care unduiesc forme curbe și contracurbe, este de fapt reluarea în spirit baroc a motivului din Renaștere — de cruce greacă acoperită cu cupolă. Biserica este rezultatul combinării a cinci figuri geometrice. Borromini reușește să compună o fațadă care participă la „mișcarea" generală a construcției. Întrunind toate atributele caracteristice Barocului, fațada bisericii San Carlo este unul din cele mai strălucite exemple ale perioadei.

Urmează construcția bisericii San Ivo della Sapienza (fig. 276), în care combinarea în plan a figurilor geometrice conduce la o uimitoare dinamică spațială. Modul de îmbinare a traseelor în plan și corelarea lor cu elevația se apropie de concepția maeștrilor gotici. La biserica Santa Agnese (fig. 277) din Piața Navona Borromini continuă lucrările începute de Carlo Rainaldi. Traseele concave, care invită parcă spre acces în biserică, înălțarea cupolei pe un dom, de tipul celui al lui Michelangelo de la Sf. Petru, cele două closetoane care străjuiesc cupola constituie o compoziție tipică pentru Barocul practicat de Borromini.

Marele arhitect construiește, la Frascati, vila Falconieri, clădește sau participă la refacerea unor biserici din Roma sau Napoli, monumente valoroase, dar care nu depășesc renumele celor mai sus-amintite.

Fiind acuzat de lipsă de conformism, influența sa în Italia se manifestă mai tîrziu, dar va fi foarte însemnată în statele germane și Europa Centrală.



a

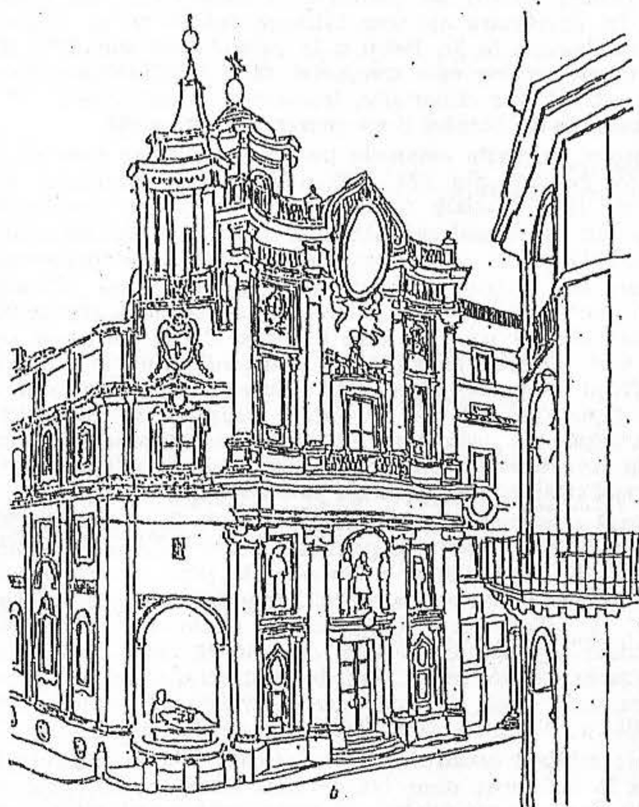
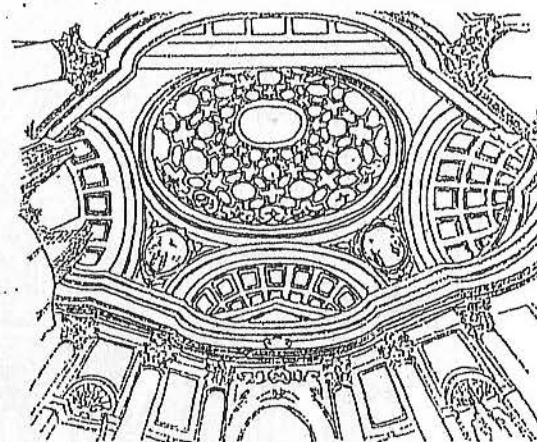
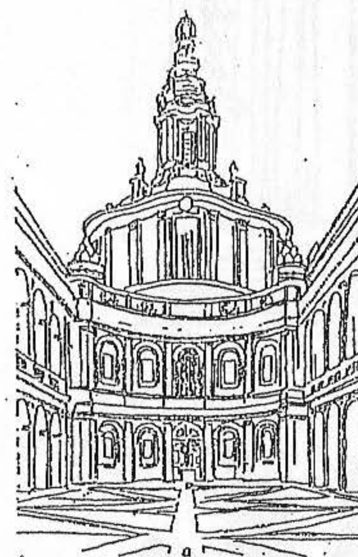

b

Fig. 274. Roma — Biserica San Carlo alle Quatro Fontane, 1638:
a — plan; b — vedere
arhitect Francesco Borromini, 1599—1667.

Fig. 275. Roma — Biserica San Carlo alle Quatro Fontane (cupola văzută din interior), 1638
arhitect Francesco Borromini.




a

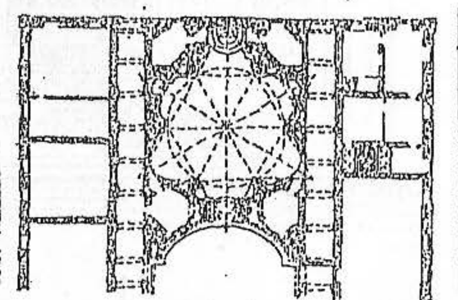
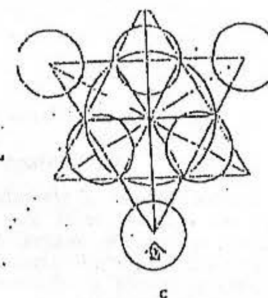

b

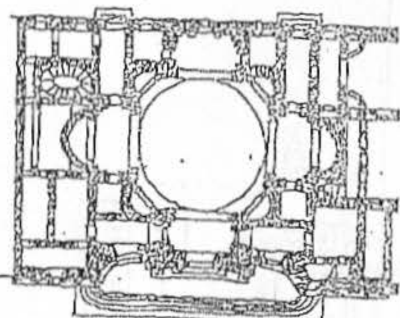
Fig. 276. Roma — Biserica San Ivo della Sapienza, 1642:
a — vedere; b — plan; c — schemă compoziţională.
arhitect Francesco Borromini; 1599—1667.

Construcţia este o savantă compoziţie pe plan central, rezultat din intersecţia a două triunghiuri echilaterale combinate cu cercuri secante care generează capelele şi planurile contracurbe. Faţada prezintă un factor de neprevăzut prin îmbinarea curbei concave a corpului bisericii cu cea unduită a tamburului cupolei. Compoziţia rafinată este specifică stilului baroc al lui Borromini.


c



a



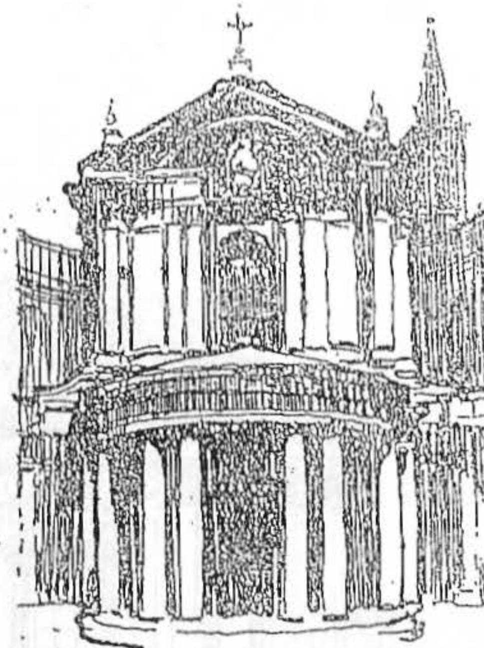
b

Fig. 277. Roma — Biserica Santa Agnese, 1652:
a — fațadă; b — plan.
arhitecți: C. Rainaldi, F. Borromini.

Planul octogonal înscris în pătrat este flancat de capele laterale care dinamizează spațiul interior în sens longitudinal. Fațada, de aspect mai sever decît creațiile precedente ale lui Borromini, are partea centrală articulată pe curb și flancată de două turnuri care străjuiesc cupola cu tambur înalt.

Fig. 278. Roma — Biserica Santa Maria della Pace (fațadă), 1656
arhitect Pietro de Cortona.

Fațada monumentului este executată în faza de apogeu a Barocului. Mișcarea dinamică este accentuată de porticul semicircular-convex de la parter, căruia i se opune curba concavă de la partea superioară. Acumularea de pilaștri și coloane pe această fațadă, relativ îngustă, îi conferă un autentic caracter baroc.



Stilul său evidențiază afinitățile pe care arhitectura barocă le are cu cea gotică. Aceste afinități reies prin sublinierea verticalității, prin acuzarea ideii de transcendental la clădirile ecleziastice, prin ordonarea spațiului pornind de la compunerea formelor geometrice intersectate, prin dinamica unitară a ansamblului.

Opera lui Borromini se confundă cu caracteristicile stilului Baroc, datorită unității totale pe care o dă creațiilor sale, într-o completă libertate, diversitate și dinamică a formelor și spațiului. Neliniștea ce îl caracterizează este exprimată în operele sale prin continua tendință de căutare a noi forme și compoziții spațiale, ca adăugind calității arhitecturale.

Deși în viață nu a beneficiat de prețuirea pe care a avut-o Bernini, Borromini reprezintă poate cel mai deosebit moment al Barocului.

Pietro da Cortona (1596—1669), pictor și arhitect, lucrează la Roma în aceeași perioadă cu Bernini și Borromini. Construiește în stil Baroc, însă opera sa păstrează unele reminiscențe manieriste. Realizează la Roma mai cu seamă construcții ecleziastice. Biserica Ss. Martina și Luca, prima sa operă, are un perfect caracter unitar în spiritul arhitecturii baroce. Rămîne însă cunoscut pentru fațada pe care o realizează în stil baroc la biserica Santa Maria della Pace (fig. 278), construcție renascentistă, unde Bramante executase curtea interioară a mănăstirii [22].

Carlo Rainaldi (1611—1691), arhitect român, îmbină în creațiile sale trăsăturile manieriste cu cele ale Barocului la apogeu. Realizează principalele sale opere la Roma: Santa Maria in Campitelli, fațada bisericii Santa Andrea della Valle (fig. 279), fațada cu absida de la biserica Santa Maria Maggiore (fig. 280) etc. Găsește magistrala soluție de amplasare a celor

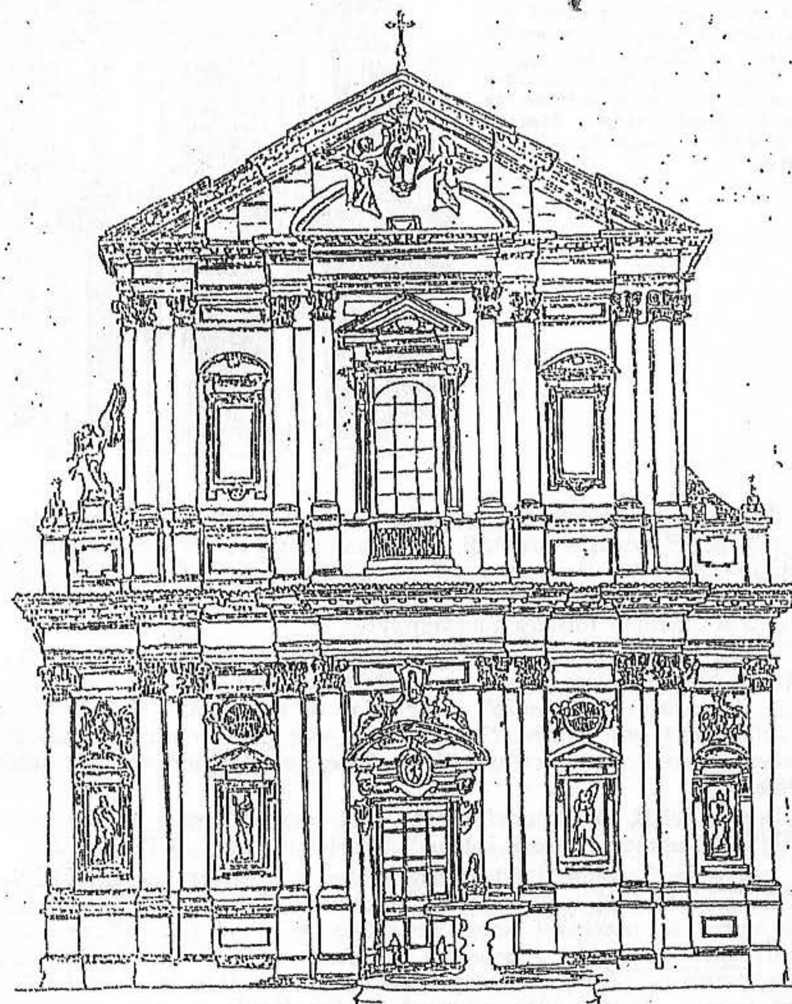


Fig. 279. Roma — Biserica Santa Andrea Della Vale.
arhitect Carlo Rainaldi, 1611—1691.

Compoziția barocă a fațadei utilizează într-o expresie plastică agitată elemente de arhitectură clasică, preluate din formele imperiale romane tîrzii.

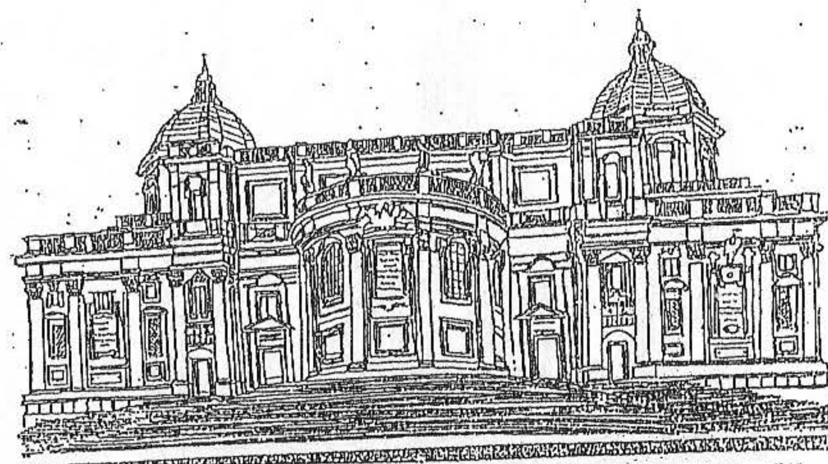


Fig. 200. Roma — Biserica Santa Maria Maggiore (fațada), 1683 și 1741—1743
arhitecți: Carlo Rainaldi, Ferdinando Fuga.

Fațadele bazilicii paleo-creștine au fost remodelate în perioada barocă.

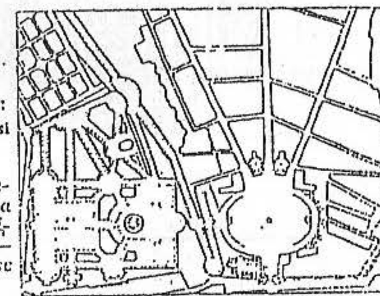
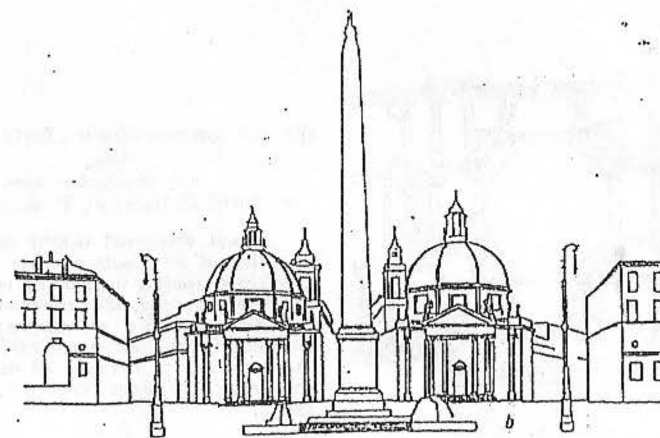


Fig. 201. Roma — Piazza del Popolo, 1662:
a — plan; b — Biserica Maria del Miracoli și Biserica Maria in Monte Sarto.
arhitect Carlo Rainaldi.

Acest ansamblu urban roman este reprezentativ pentru tendințele de evoluție a orașului, în perioada barocă. Cele două biserici — identice ca expresie plastică — străjuiesc tridentul de străzi, care pornesc din piață spre centrul Romei.



două biserici identice și simetrice din Piazza del Popolo (fig. 281), Santa Maria in Monte Santo și Santa Maria dei Miracoli, care marchează pornirea celor trei artere din piață spre centrul orașului. Rezolvarea compoziției urbane, generoasă și eficientă, reia modul de trasare a aleilor grădinii vilei Aldobrandini de la Frascati. Acest tip de traseu va constitui un model pentru urbanistica și peisagistica barocă. Accesul opus străzilor în trident se face pe antica Via Flaminia prin Porta del Popolo, vechea Porta Flaminia refăcută în arhitectură barocă. Piața a fost dotată în secolul al XVI-lea de Domenico Fontana cu un obelisc în axul porții. Construcția pieței și a arterelor a fost continuată pînă în secolul al XIX-lea.

Carlo Fontana (1634—1714), originar din regiunea Ticino, se stabilește la Roma și este unul din discipolii lui Bernini. Fără a fi un mare creator, Carlo Fontana ajunge prin tenacitate arhitect cunoscut și inițiator al unui Baroc de tip academic, clasicizant.

Importanța sa constă în faptul că a știut să transmită calitățile Barocului din faza sa de apogeu numeroșilor săi elevi veniți din străinătate să studieze stilul, la Roma. Aceștia sînt: austriacul Fischer von Erlach; germanii Hildebrandt și Pöppelmann; englezul Gibbs [22].

În faza tîrzie, Barocul roman revine la forme clasicizante, iar preocuparea pentru dotarea orașului cu spații agrementate cu fîntîni, sculpturi, monumente de arhitectură, continuă. Este realizată Piazza di Spagna (fig. 282), care implică și amenajarea terenului în pantă dintre biserica Trinita dei Monti și piață. Autorii ansamblului, realizat între 1723 și 1726, sînt arhitecții *Francesco De Sanctis* și *Alessandro Specchi*.

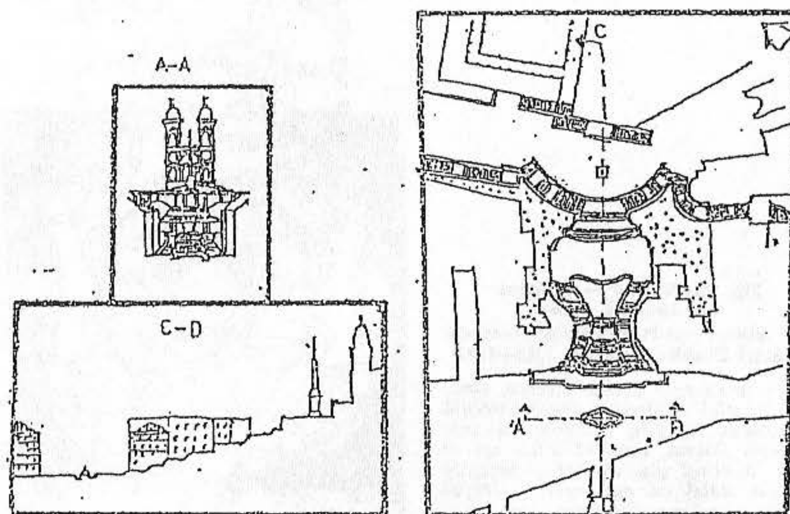


Fig. 282. Roma — Piazza di Spagna
arhitect Francesco De Sanctis, 1693—1740.

Celebra piață, caracterizată prin rezolvarea dinamică a spațiului urban, reflectă noile concepții de sistematizare a Romei în perioada barocă.

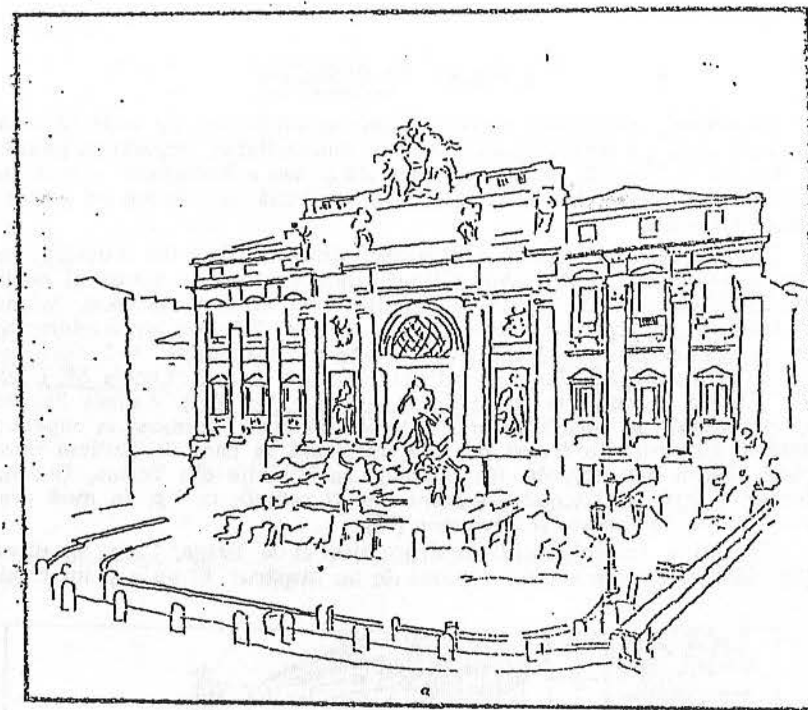
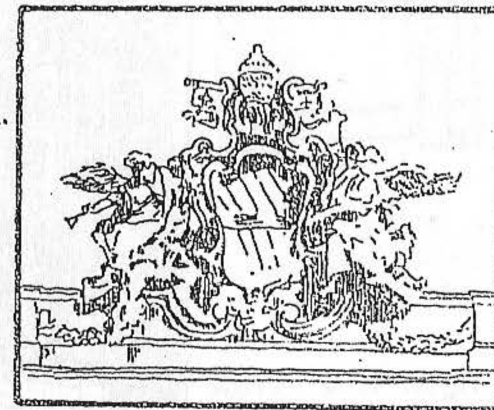


Fig. 283. Roma — Fîntîna Trevi, 1732—1762:
a — vedere; b — decorație.
arhitect Nicola Salvi, 1697—1751.

Fîntîna Trevi, constituie un ansamblu urban baroc, în care arhitectura, jocul fîntînilor și sculpturile sînt îmbinate într-o armonie dinamică de mare calitate artistică.



Alt celebru monument al Barocului tîrziu la Roma este Fîntîna Trevi (fig. 283), construită de arhitectul *Nicolo Salvi*.

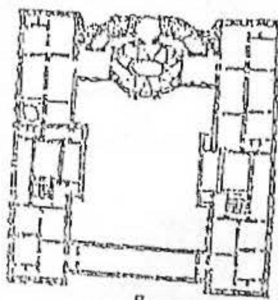
Forța și rapiditatea cu care s-a răspîndit Barocul se datorează, în primul rînd, impulsului dat de cei doi arhitecți de geniu, care au lucrat la Roma în faza de apogeu a stilului: Bernini și Borromini.

De la Roma, Barocul s-a răspîndit în restul Italiei, apoi în Europa.

Piemontul, cu capitala la Torino, este statul italian, de unde, în seco-lul al XIX-lea, a pornit mişcarea pentru unirea Italiei. Importanţa politică a statului — limitată în epoca medievală şi cea a Renaşterii — sporeşte în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, perioadă ce coincide cu pătrunderea Barocului.

La Torino, stilul capătă o deosebită strălucire datorită activităţii lui Guarino Guarini (1624—1683). Călugăr theatin, cunoscut filozof şi mate-matician, Guarini cîştigă un binemeritat renume şi ca arhitect. Născut la Modena, îşi realizează activitatea la Torino. Este un mare admirator al lui Borromini, care îi influenţează opera. Construieşte, la Torino, pa-latul Carignano (fig. 284), de rafinată expresie barocă, Capela Sf. Giul-giù (Capela Sindone) şi biserica San Lorenzo (fig. 285). Ambele biserici au o deosebit de bogată decoraţie barocă. Guarini utilizează la cupole o ciudată structură în formă de stea, inspirată se pare de boltirea mos-cheii Hakim din Cordoba (în Spania). La boltirile din Torino, Guarini foloseşte arce tridimensionale, care vor fi reluate ca tip, în mod pre-cumpănitor, în Austria şi Germania [22].

Guarini a proiectat sau construit biserici la Praga, Paris, Lisabona (fig. 286), dar toate aceste monumente au dispărut. El scrie şi un tratat



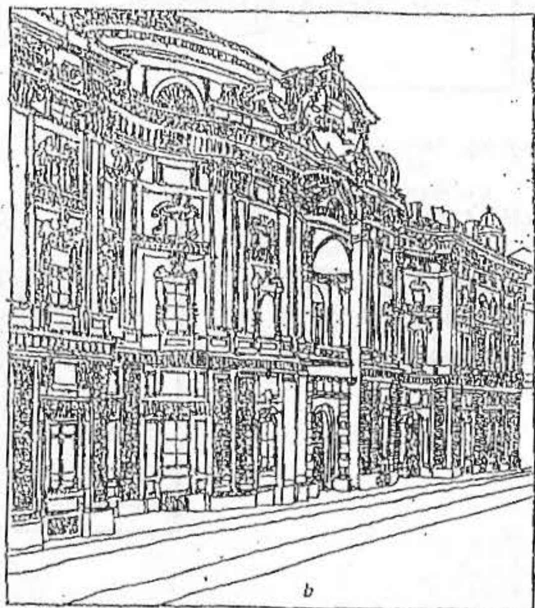
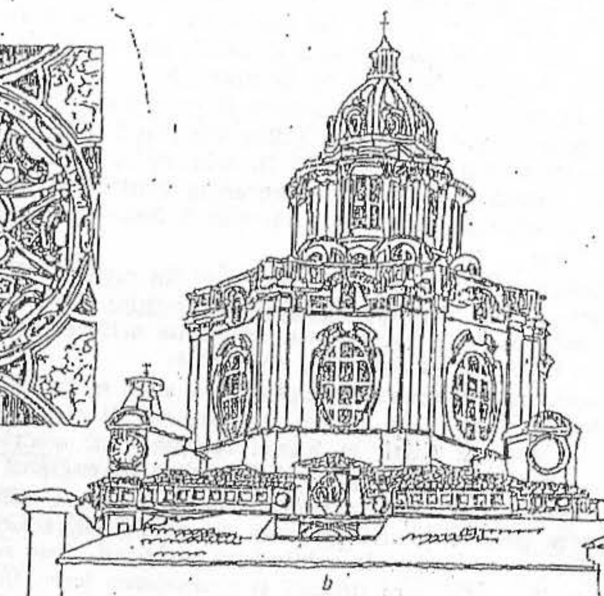


Fig. 284. Torino — Palatul Carignano, 1687:
a — plan; b — vedere.
arhitect Guarino Guarini, 1624—1683:

Arhitect de mare talent, Guarini preia mult din tradiţia lombardă, pe care o îmbină cu geniul său creator ce se manifestă în spiritul barocului. Palatul de la Torino este reprezentativ pentru acest stil, prin decoraţia abundentă, formele dina-mice şi jocul de curbe şi contracurbe. Se observă tendinţa vădită de explozie a spaţiului interior către exterior, cu săli mari reprezentative, între care domină holul oval înconjurat de scara monumentală dispusă pe traseu eliptic.





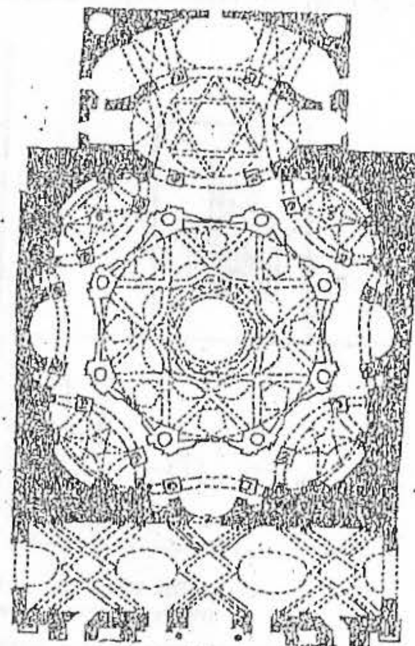


Fig. 285. Torino — Biserica San Lorenzo. 1666:
a — plan; b — exaltarea cupolei; c — cupolă.
arhitect Guarino Guarini, 1624—1683.

În compoziţia acestei biserici, Guarino Guarini îmbină cu incomparabilă virtuozitate spaţiile convexe cu cele concave. Domul, inspirat după cel al marii moschei din Cordoba, dezvoltă motivul stelei cu opt colţuri. Corpul bisericii, compus din forme ovale întretăiate, delimitează un spaţiu dinamic specific barocului. Opera lui Guarini a exercitat o importantă influenţă asupra arhitecturii baroce din Spania şi Europa de Nord.

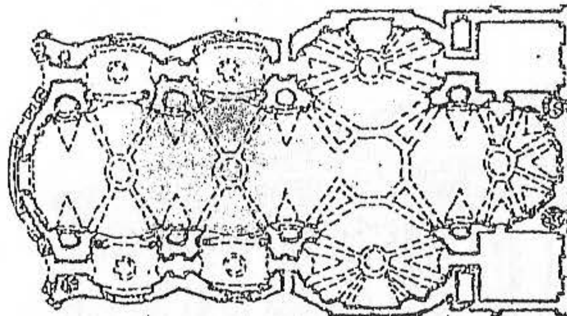
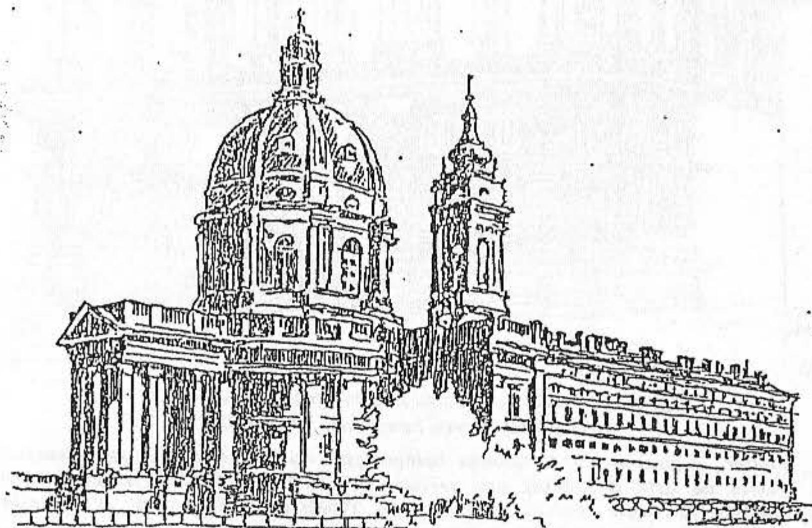


Fig. 286. Lisabona — Biserica Divina Providenţă (plan) arhitect Guarino Guarini.

Biserica din Lisabona reprezintă o genială inovaţie barocă, volumul unduit fiind format din spaţii intersectate de plan oval, iar arcele dublouri diagonale susţinînd bolţile. Formula spaţială a fost în mod constant şi creator reluată în arhitectura germană.



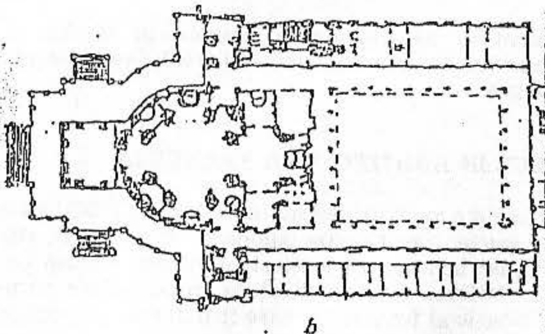


Fig. 287. Torino — Mănăstirea Superga: a — vedere; b — plan. arhitect Filippo Juvarra.

Monumentalul complex mănăstiresc se desfăşoară în jurul unei vaste curţi interioare şi este dominat de cupola bisericii. Plastica arhitecturală este specifică Barocului tîrziu şi anunţă următoarea etapă stilistică, Clasicismul.

intitulat *Arhitectura civilă*, publicat după moartea sa şi care a contribuit la răspîndirea operei sale arhitecturale.

Pe lîngă Bernini şi Borromini, Guarini face parte dintre arhitecţii care au influenţat în cea mai mare măsură arhitectura barocă europeană.

Filipo Juvara (1678—1736) reprezintă cu virtuozitate faza tîrzie a Barocului italian. Se formează ca arhitect la Roma, unde este îndrumat de Carlo Fontana, apoi practică la Torino. Maniera sa de lucru se înscrie în caracterele tîrzii ale stilului. El creează opere grandioase, în care este evidentă trecerea spre forme clasiciste. Dintre acestea, se remarcă: mănăstirea Superga lîngă Torino (1715—1727, fig. 287); vile şi palate la Torino sau în împrejurimile oraşului [22].

Arhitectura piemonteză — care nu a avut anvergura din celelalte zone italiene în secolele precedente — ilustrează cu distincţie în secolul al XVIII-lea faza tîrzie a Barocului.

BAROCUL VENEŢIAN

Deşi situaţia politică şi economică este, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, în regres, la eVneţia, viaţa ca şi creaţiile arhitecturale continuă să menţină atmosfera fastuoasă.

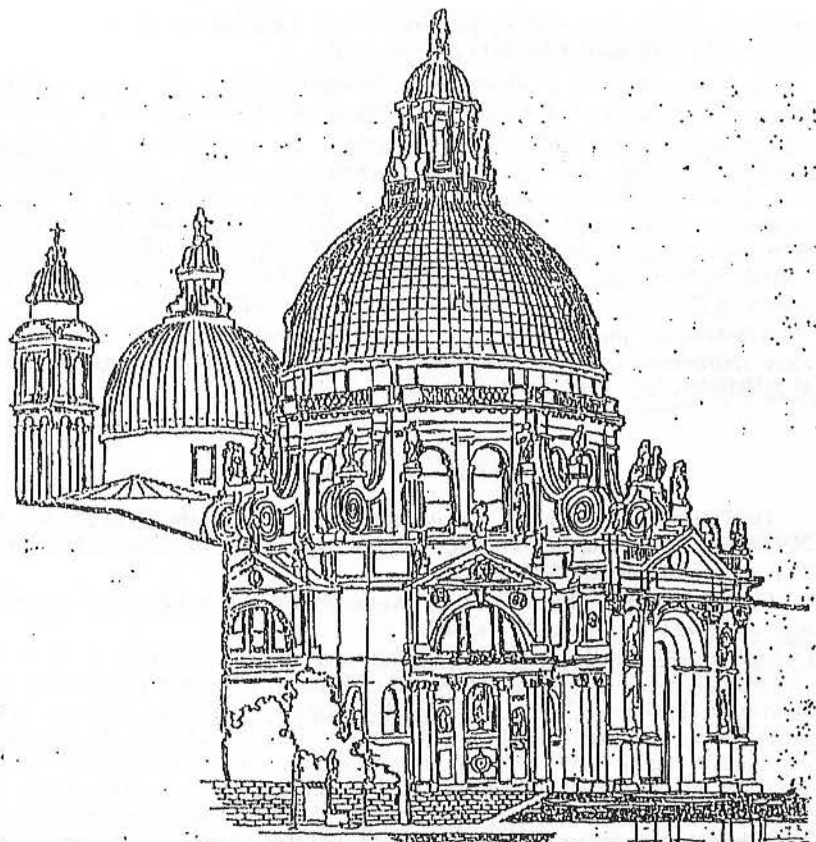
Caracterul specific, trăsătura predominantă a arhitecturii veneţiene se regăseşte şi în perioada barocă.

Baldassare Longhena (1598—1682) este marele arhitect al Barocului veneţian. Format sub îndrumarea lui Scamozzi, el cîştigă concursul pentru realizarea bisericii Santa Maria della Salute (fig. 288). De dimensiuni importante, monumentul este amplasat pe Canal Grande, la confluenţa cu Canale della Giudecca, intrînd astfel în silueta centrului oraşului. Plastica arhitecturală a bisericii este lipsită de excese decorative, fiind inspirată de forme antice şi palladiene. Datorită înconjurării volumului înălţat al cupolei principale cu imense volute, ansamblul capătă o dinamică barocă.

Longhena mai construieşte, pe Canal Grande, palatele Rezzonico şi Pesaro (fig. 289). La ambele monumente faţadele cu ordonanţă suprapusă au o discretă decoraţie barocă. Tratarea faţadelor într-o continuă succesiune de logii conferă palatelor lui Longhena specificul arhitecturii veneţiene.

În perioada barocă, la Veneţia, edificiile cu o nouă dinamică a spaţiului sau volumului, cu un nou tip de plastică decorativă, păstrează aceeaşi tendinţă de deschidere spre exterior, aceeaşi expresie de vioiciune şi eleganţă, care a caracterizat arhitectura veneţiană în toate timpurile.

Marea forţă a Barocului italian, spiritul dinamic al epocii transpus în arhitectură, permit transmiterea rapidă a stilului în celelalte ţări europene şi în coloniile americane. Iniţial, expresie a Contrareformei — mult timp stilul s-a numit iezuit — Barocul a fost asimilat creîndu-se opere de excepţională valoare care depăşesc cadrul arhitecturii religioase. Ţările care nu au fost în dependenţă faţă de Vatican au preluat influenţe baroce în mod selectiv, în special elemente de principiu ale stilului: concepţia spaţială, volumetria, organizarea spaţiului grădinilor şi a celui urban. Ideile baroce sînt transmise din Italia fie prin contribuţia directă



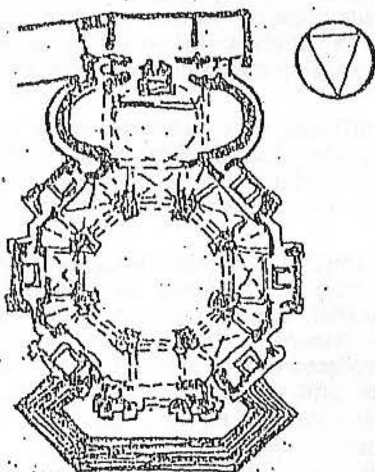


Fig. 280. Veneţia — Biserica Santa Maria della Salute, 1631—1682;
a — plan; b — vedere.
arhitect Baldassare Longhena, 1598—1682.

Monumentul, expresiv şi pitoresc, are două săli acoperite cu cupole. În exteriorul construcţiei, bogat decorat şi plin de fantezie, se dezvoltă — în jurul cupolei principale — o coroană de volute ce au rol de contraforţi.

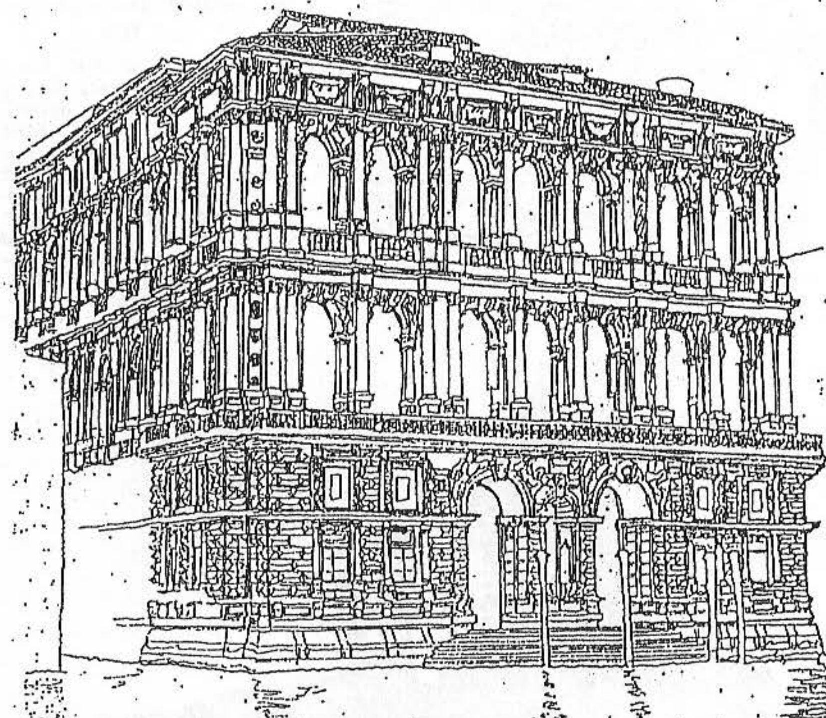


Fig. 289. Veneţia — Palatul Pesaro (vedere), 1663—1679
arhitect Baldassare Longhena, 1598—1682.

Palatul, aşezat pe Canal Grande (adăposteşte azi Galeriile de Artă Modernă şi Muzeul de Artă Orientală), este realizat în spiritul tradiţional al arhitecturii veneţiene — cu logii deschise spre exterior. Tratarea faţadei, bogat şi cu vervă decorată, este o expresie a formelor baroce veneţiene.

a arhitecţilor italieni, fie prin formarea arhitecţilor europeni la şcoala italiană.

După faza tîrzie, Barocul se va transforma, trecînd în secolul al XVIII-lea prin episodul stilului Rococo, în care aspectul preponderent este cel al unei decoraţii gingaşe.

ASPECTE BAROCE IN ARHITECTURA FRANCEZĂ

Arhitectura franceză a avut o evoluţie deosebită în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, cînd mare parte din Europa adoptase Barocul ca stil. Fenomenul are cauze multiple: instaurarea monarhiei absolute, forţă politică şi militară care îi conferea Franţei titlul de mare putere europeană, un anumit fond psihologic al francezilor care îi îndemna să prefere

formele clasiciste, mai raționale. Este foarte posibil ca Ludovic al XIV-lea, cel mai însemnat rege al Franței în această perioadă (din orgoliu și pentru a demonstra grandoarea Franței) să fie preferat continuarta formelor Școlii Naționale a Renașterii Franceze și să fi cerut crearea stilului francez, care va purta chiar numele de Clasicism regal. Cu toate acestea, arhitectura franceză a ținut pasul cu vremea și a preluat din Baroc elemente de substanță.

Dacă decorația în arhitectura Clasicismului regal nu o adoptă pe cea barocă, ci merge pe o expresie pompoasă, dar mai rigidă, gîndirea barocă, în privința organizării spațiului, tratarea grădinilor în relație cu construcția, adoptă, în arhitectura franceză, elemente esențiale din Baroc.

Deși arhitectura religioasă franceză este cea mai puțin permeabilă la noile forme, s-au construit, în Franța, biserici de mare valoare arhitecturală, inspirate de forme barice, de așa-numitul stil iezuit. Printre ele, se numără la Paris biserica St. Gervais (fig. 129); biserica Sorbonei (fig. 132) și biserica Val de Grâce (fig. 135); ultima, poate cea mai apropiată de monumentele iezuite, are în interior un baldachin de tipul celui executat de Bernini la Catedrala Sf. Petru din Roma. În acest caz, cedarea în fața decorației baroce este completă.

În cadrul palatelor rezidențiale, influența barocă este evidentă la palatul de la Maisons Laffitte (fig. 134), la cel de la Vaux Le Vicomte (fig. 136) și la Versailles (fig. 143), unde relația între grădini și spațiul construit este totală. O mențiune specială trebuie făcută asupra grădinilor, în a căror compunere se manifestă principiile baroce și care au determinat ca ele să fie cunoscute drept grădini de *tip francez* și au influențat majoritatea construcțiilor de parcuri princiare, regale sau imperiale din Europa. În grădinile franceze se îmbină toate elementele peisagistice specifice baroce: vegetația compusă după un traseu ordonat, geometric tratată, alei drepte, grupuri statuare, oglinzi și jocuri de apă puse în relație cu palatul. Realizarea acestor grădini a implicat eforturi tehnice colosale. Elementul baroc apare aici și prin contactul brusc ce se obține între grădina riguros amenajată și natura liberă din imediata ei vecinătate.

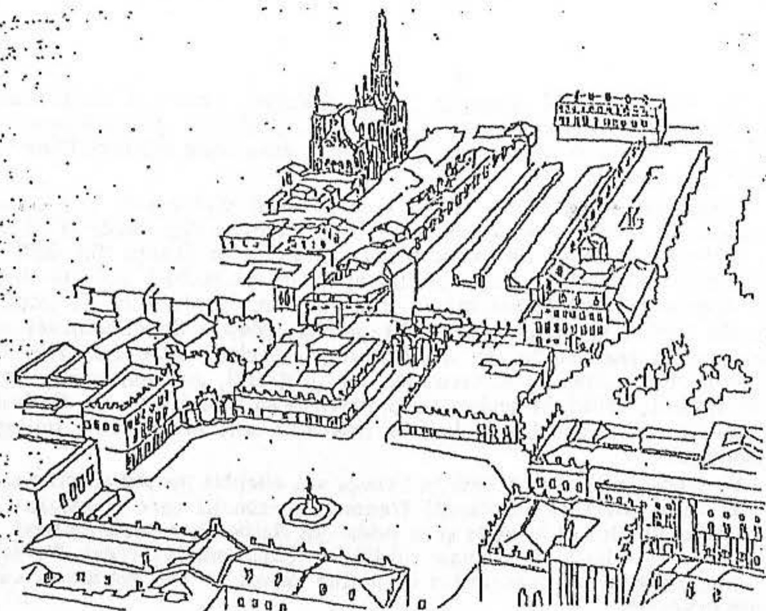
Tratarea de tip baroc apare în Franța și în opere realizate de arhitecți care au lucrat, în principal, în stilul Clasicismului regal.

La palatul Maisons Laffitte (fig. 134), *François Mansard* folosește tipul de plan în formă de U, care permite legătura directă dintre curtea de intrare și grădini. În plus, avancorpurile care rămîn la parter au saloane în formă eliptică, tipice Barocului.

Aceleași elemente care permit transperarea spațiului construit sînt regăsite la palatul Vaux Le Vicomte (fig. 136) realizat de *Le Vau*. Compoziția creată de vestibulul de intrare și salonul oval dinspre grădină este asemănătoare cu cea de la palatele baroce italiene sau germane.

În studiul lui Le Vau pentru zona Luvrului se regăsesc aceleași intenții baroce. Din proiectul său, s-a realizat numai Colegiul Celor Patru Națiuni (fig. 139), construcție amplă de tip baroc, cu dom și două aripi curbe (dispusă în fața apartamentelor regale ale palatului, în fața Colonadei Luvrului, ce reprezintă de fapt victoria Clasicismului regal asupra Barocului).

Tot Le Vau construiește, la Versailles, Scara Ambasadorilor (fig. 146), excepțională compoziție de expresie barocă, demolată din păcate pentru amplificarea palatului.



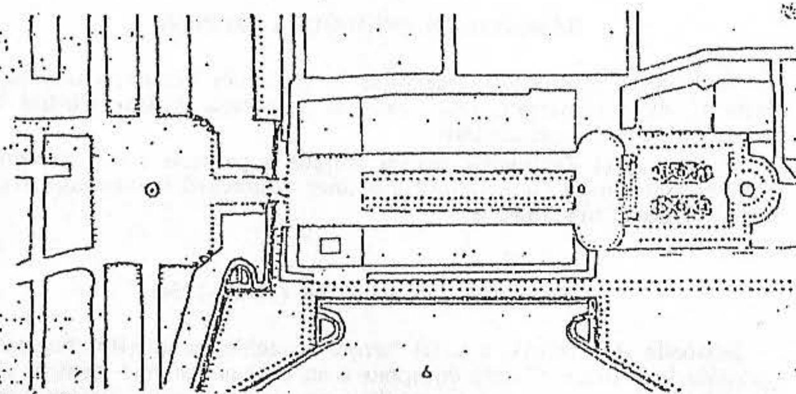


Fig. 290. Nancy — Ansamblu de piețe (Piața Stanislas, Piața Carriere și Hemiciclul); 1752:

a — vedere de ansamblu; b — planul piețelor
arhitect Emmanuel Héré, 1705—1763.

Jules Hardouin Mansard, exponent tipic al Clasicismului regal, introduce ideea de principiu baroc a repetării la infinit a unei imagini, atunci cînd, împreună cu Le Brun, construiește, la Versailles, Galeria Oglinzilor (fig. 147). Tot J. H. Mansard introduce și ideea barocă a traversării totale a spațiului construit de către natura înconjurătoare, prin porticul de legătură dintre cele două pavilioane care compun Marele Trianon (fig. 149)



Fig. 293. Catedrala din Valladolid (fațada vestică), 1580 și 1720—1730 arhitecți: Juan de Herrera, Alberto Churriguera.

José-Bénito Churriguera construiește (1720—1733) Primăria din Salamanca (fig. 291), iar *Alberto Churriguera,* cel mai talentat dintre ei, proiectează în Salamanca Plaza Major (începută în anul 1729, fig. 292), construiește biserica San Sebastián și execută la Valladolid partea superioară a fațadei de vest (1720—1730) a catedralei (fig. 293), începută de Herrera în anul 1580 [22].

Decorativ la limita excesului, stilul churrigueresc este o expresie tipică a Barocului spaniol și va avea numeroși adepți.

Narciso Tome (1715—1742), reprezentant de marcă al stilului, lucrează întîi la Universitatea din Valladolid (fig. 294), unde execută în anul 1715 corpul de intrare. Cea mai celebră

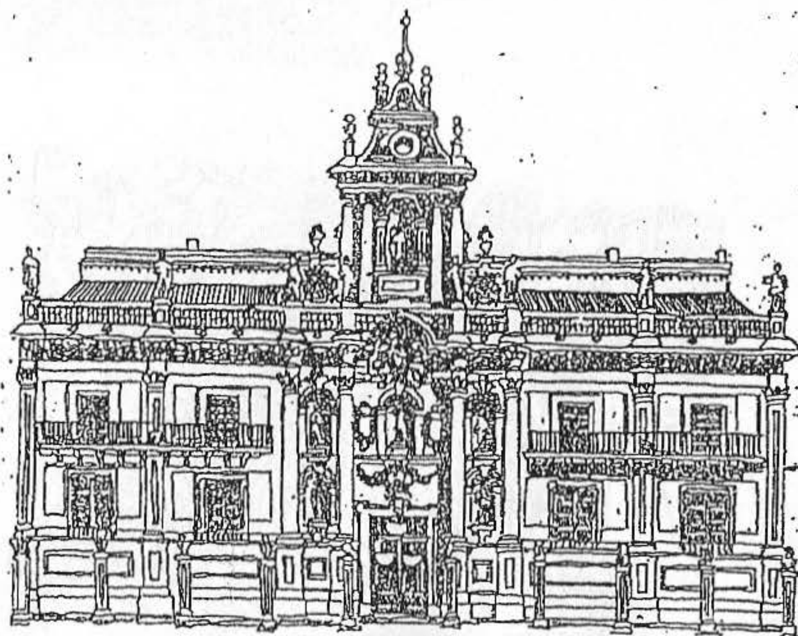


Fig. 294. Universitatea din Valladolid (fațadă), 1715 arhitect Narcise Tomé.



Fig. 295. Toledo — Catedrala gotică — Altarul Il Transparente, 1721—1732 arhitect Narcise Tomé.

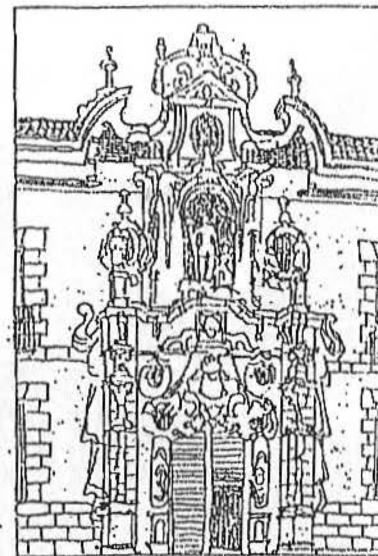


Fig. 296. Madrid — Hospicio San Fernando (portal intrare), 1722 arhitect Pedro Ribera.

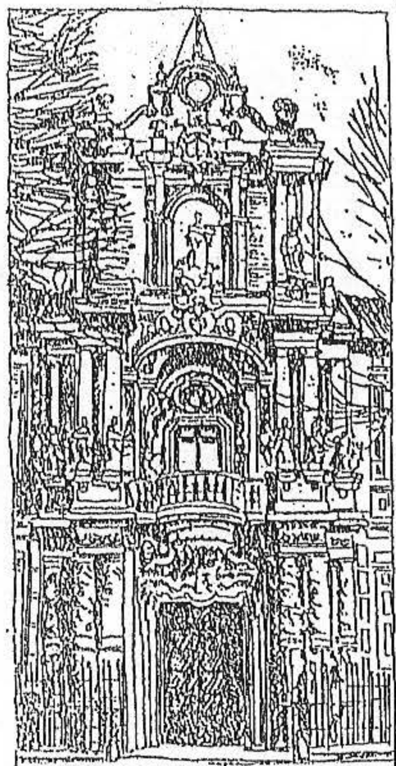
creație a sa este altarul Il Transparente (1721—1732, fig. 295) din catedrala gotică de la Toledo. Iluzie scenografică, altarul uimește prin bogăția decorației și abilitatea cu care este realizat [8].

Pedro Ribera (1683—1742) lucrează la Madrid și devine arhitect șef al orașului. Exponent al stilului churrigueresc, construiește într-o manieră excesiv decorativă. Dintre operele create de Ribera, cea mai cunoscută este portalul de la Hospicio San Fernando (1722) din Madrid (fig. 296). Tipică pentru stilul churrigueresc este și catedrala Santiago din Compostella (fig. 297).

Leonardo Figueroa (1650—1730) este creatorul Barocului sevillan. Maniera sa de creație se înscrie pe aceeași linie decorativă a Barocului spaniol. Inovează, introducînd o decorație măruntă, foarte abundentă, realizată din cărămidă, ceramică smălțuită, aplicate pe elementele arhitecturale puternic reliefate și



Fig. 297. Compostella — Catedrala Santiago (vedere), 1738—1749.

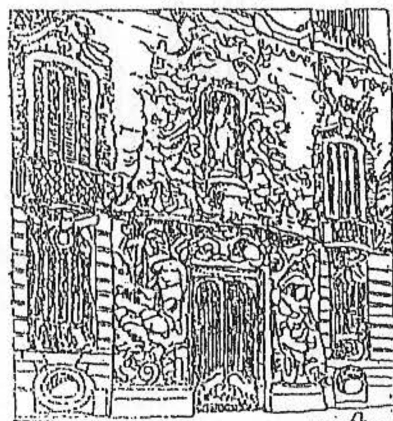


unduite. Figueroa construiește numai în Sevilla: biserica Santa Magdalena (1691—1709); San Salvador (1696—1711); palatul San Telmo (1724—1734, fig. 298).

Palatul Marchizilor de Dos Aguas din Valencia (fig. 299) exprimă aceeași bogăție decorativă, caracteristică Barocului spaniol. Uimitoare prin abundența decorației este intrarea în palat, inspirată probabil de portalul de la Hospicio San Fernando, din Madrid. Aceeași excesivă decorație tipică tradiției spaniole o întîlnim și la Sacristia Certozei din Granada (fig. 300). Din Spania, Barocul iradiază în America, de unde preia unele influențe din decorația specifică practicată de indienii americani.

Mai mult poate decît în alte țări, în Spania, arhitectura barocă scoate în evidență caracterul teatral al stilului, emfaza decorației. În Barocul spaniol primează preocuparea pentru decorativ. Problemele atît de marcante ale spațialității caracteristice stilului nu constituie o țintă deosebită.

Fig. 298. Sevilla — Palatul San Telmo (intrare), 1724—1734 — arhitect Leonardo Figueroa.



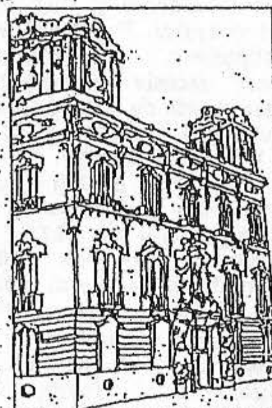
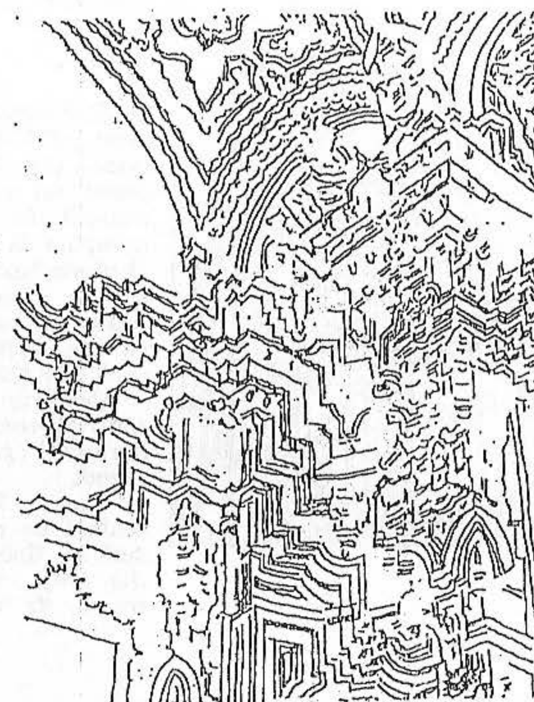


Fig. 299. Valencia — Palatul marchizilor de Dos Aguas, 1740—1744; a — vedere; b — portal intrare.

Fig. 300. Granada — Sacristia Certozei, 1727—1764: a, b — interioare arhitecți: Luis de Arévale, Manuel Vasquez.



a



b

În perioada de ocupaţie spaniolă (1580—1640), în Portugalia s-a construit foarte puţin. Artei şi arhitecturii baroce îi revine, după eliberare, sarcina de a ilustra renaşterea culturii naţionale. Barocul portughez se inspiră din stilul romantic constituit în timpul Reconquistei, perioadă glorioasă pentru istoria Portugaliei. În acest fel, Barocul exprimă idealul de independenţă a statului.

În perioada barocă se construiesc, în Portugalia, mici palate cu tipicul plan compact, fără curte interioară. Intrarea este marcată fie prin portic, fie prin ferestre foarte mari, cu balcon la etaj.

Barocul portughez, cu o decoraţie mai temperată decît cel spaniol, are o mare forţă de expresie.

Dintre bisericile baroce se remarcă Sacristia de la biserica Santa Cruz din Coimbra, unde, pentru decoraţie, este folosită tehnica *azuleyos* realizată (ca şi în Spania) din plăci de ceramică smălţuită. Biserica Sao Vicente de Fora din Lisabona (fig. 301) este unul din exemplele de arhitectură barocă, în care faţada este doar un decor.

Din Spania şi Portugalia, Barocul iradiază în coloniile americane. Grefat pe originala tradiţie indiană, stilul capătă un neasemuit pitoresc.

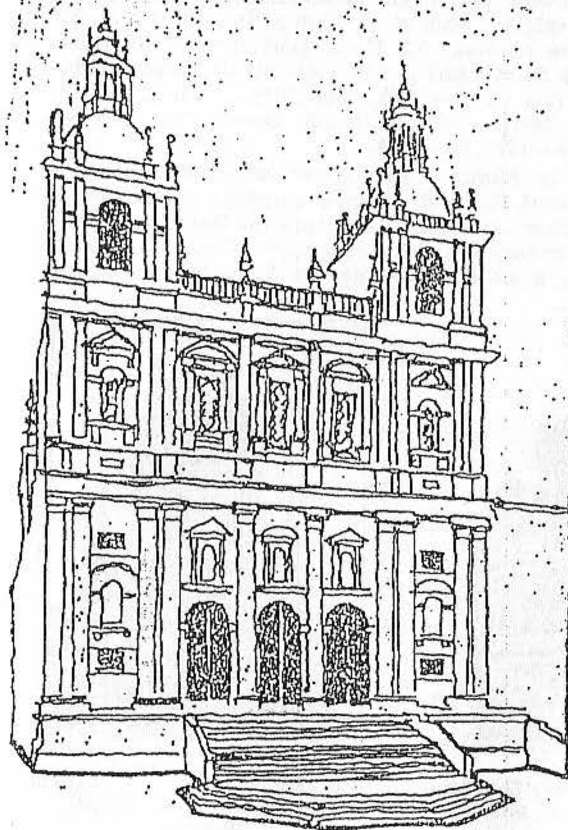


Fig. 301. Lisabona — Biserica Sao Vicente de la Fora (faţadă), 1582—1605.



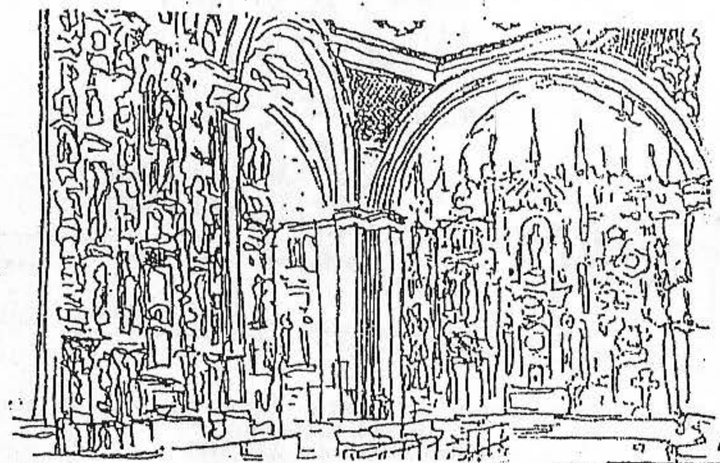


Fig. 302. Mexic — Mănăstirea iezuită, 1755: *a* — faţadă; *b* — interior.

Transmiterea influenţelor vine însă şi din sens invers. Bogăţiile sosite din colonii sînt unul din factorii care determină, în special, decorativismul artei spaniole. Contactul cu arta indiano-americană a dat o nuanţă specifică Barocului iberic.

Remarcabile exemple ale stilului Baroc în coloniile americane sînt: în Mexic — Mănăstirea iezuită din Tepotzotlan (fig. 302) sau biserica



Fig. 303. Mexic — Biserica San Cristobal de las Casas (fațadă).



Fig. 304. Peru — Biserica din Arequipa (interior).



Fig. 305. Brazilia (Congonhas do Campo) — Biserica Bom Jesus de Matozinhos (vedere), 1800—1805 arhitect Aleijadinho, 1738—1814.

San Cristobal de las Casas (fig. 303); în Peru — Biserica din Arequipa (fig. 304), toate extrem de bogat decorate după maniera spaniolă. Tipică pentru influența Barocului portughez, mai sobră în plastica decorativă, este — în Brazilia — Biserica Bom Jesus de Matozinhos (fig. 305), din Congohas Do Campos. Biserica este realizată de arhitectul Aleijadinho (1800—1805).

BAROCUL ÎN BELGIA

În perioadă barocă (secolele al XVII-lea și al XVIII-lea) Flandra și restul ținuturilor care formează actuala Belgie erau în continuare sub dominație străină. În secolul al XVII-lea zona făcea parte din Regatul Spaniol, iar în secolul al XVIII-lea era ocupată de Imperiul Austriac, cu unele scurte interludii de cotropire franceză.

În secolul al XVII-lea, prosperitatea Flandrei descreștea odată cu diminuarea importanței economice a portului Anvers. În aceeași perioadă, în țară se manifestau nemulțumiri de ordin național, social și religios.

Zonă de credință catolică, Flandra suportă o importantă influență a ordinului iezuiților. Arhitectura barocă flamandă a clădirilor de cult — datorată iezuiților, care sînt de obicei arhitecții bisericilor ordinului — poartă în mod curent denumirea de *arhitectură iezuită*. Barocul în arhitectura religioasă flamandă este inspirat de cel italian, păstrînd însă caractere specifice care decurg din tradiția medievală. Accentul este pus pe fațadă — partiționată în două sau trei planuri, exuberant decorată, cu relief pronunțat și încununată cu un fronton înalt și bogat împodobit în stil Baroc, dar care amintește pinioanele locuințelor din secolele precedente. Printre cele mai celebre biserici flamande de arhitectură barocă, ale ordinului iezuit, se numără: Sf. Carol Borromeul din Anvers (fig. 306), construită în 1620 de călugări iezuiți inspirați de ideile lui Rubens; Sf. Mihail din Louvains (1650—1671, fig. 307), datorată *părintelui Hessius (Willelm van Hees)* — călugăr iezuit; biserica Sf. Ioan Botezătorul din Bruxelles (1656—1676, fig. 308).

Și în arhitectura laică, în Flandra, s-au creat valoroase construcții în secolul al XVII-lea. Barocul flamand coincide cu epoca lui *Rubens* și este de fapt o adaptare a Barocului italian datorată lui Rubens și elevilor săi. Impresionat de arhitectura italiană a epocii, marele artist publică, după călătoria sa în Italia, o suită de stampe cu *Palatele din Genova*

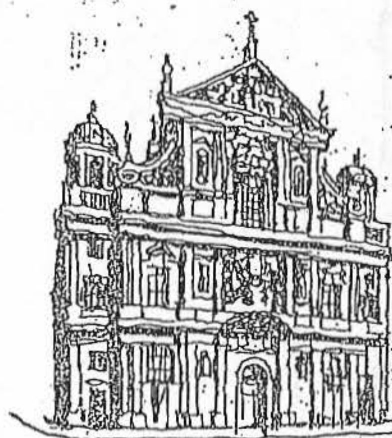


Fig. 306. Anvers — Biserica Sf. Carol Borromeul (fațadă vestică), 1620.



Fig. 307. Louvains — Biserica Sf. Mihail (fațadă vestică), 1650—1671.

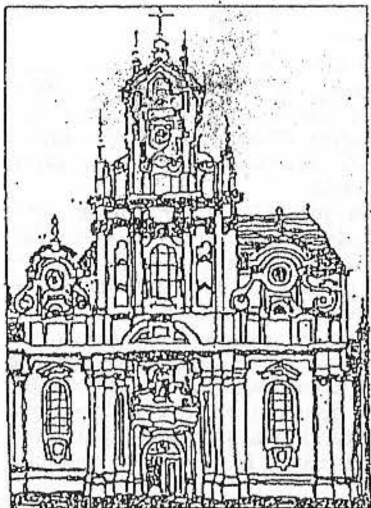


Fig. 308. Bruxelles — Biserica Sf. Ioan Botezătorul (fațadă vestică). 1656—1671.

și, întors la Anvers, își construiește, în 1611, propria locuință, după principiile Barocului italian. Proiectează în 1635, o serie de decorații arhitecturale de o fantastică bogăție de ornamente vegetale și antropomorfe.

Caracteristicile secolului al XVII-lea flamand sînt și portalele decorative ale locuințelor de patricieni, împodobite cu elemente specifice gustului baroc local. În 1617, este publicată o *Carte de Arhitectură*, care prezintă o serie de ornamente de acest tip.

Dintre edificiile baroce profane, în afara locuinței lui Rubens, este cunoscută și casa pictorului Jordaens (1641), cu o viguroasă decorație barocă flamandă, care va fi regăsită la Casele Breslelor (fig. 309), ce mărginesc una din laturile Pieței Mari din Bruxelles (1690—1752).

După a doua jumătate a secolului al XVII-lea, Barocul belgian începe să piardă din forța cu care a debutat, totuși își păstrează exuberanța

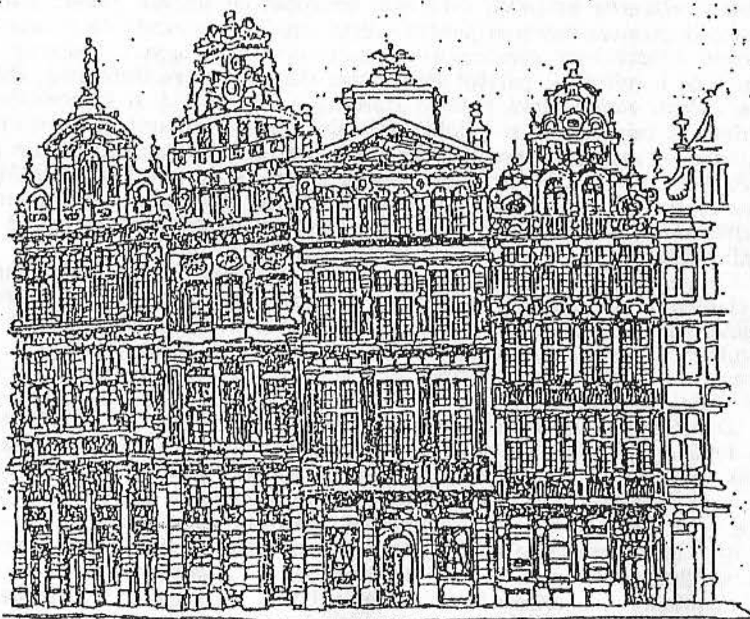


Fig. 309. Bruxelles — Piața Mare — Casele Breslelor (vedere), 1690—1752.

formelor. În secolul al XVIII-lea, arhitectura flamandă este influențată de Rococo-ul austriac și francez, pentru ca la sfîrșitul secolului să se îndrepte către Neoclasicism.

BAROCUL ÎN STATELE GERMANE ȘI IMPERIUL AUSTRIAC

În urma Păcii Westfalice (1648), Imperiul German continuă să rămînă divizat, principii electori își au garantată superioritatea teritorială, iar, în diferendul dintre protestanți și catolici, situația rămîne aproape neschimbată față de cea statutată la Pacea de la Augsburg (1555), în sensul că fiecare cetățean trebuie să adopte religia principilor domnitori.

Ca și în multe alte țări europene, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, absolutismul este practicat atît de marile puteri care deveniseră Imperiul Austriac și Prusia, dar și de statele mai puțin afirmate în politica vest-europeană, cum ar fi Saxa, Bavaria etc., chiar de statele de minimă importanță teritorială.

Eliminînd parțial ceea ce era confuz și contradictoriu în guvernarea diferitelor regiuni, absolutismul a pregătit într-un anumit sens unificarea Germaniei. Mercantilismul — politică economică a vremii — adoptat în toate statele, dar dominant în Prusia, a dus, în final, la dezvoltarea materială și și-a atins scopul de realizare a unei balanțe comerciale pozitive. Intervenția autoritară în toate direcțiile vieții publice și private a suveranilor și guvernelor care le erau direct subordonate, a frînat însă avîntul economic.

În domeniul ideologic, curentul *Aufklärung* — pandant german al Iluminismului francez — triumfă în secolul al XVIII-lea, pornind din Prusia. Noua ideologie are ca scop justificarea puterii absolute, cerînd suveranilor să-și pună autoritatea în serviciul unei rațiuni luminate care să conducă la un progres general. Iluminismul nu are însă în statele germane acel marcat caracter raționalist, pe care l-a avut în celelalte țări europene. *Aufklärung* preconizează o unire între factorii legați de sensibilitate și cei pur raționali. Poziția acestor state a permis aderarea întregii lumi germane, încă diversificată, la curentul iluminist specific. Tolerarea lui de către biserica catolică, aliniată în acest fel la spiritul timpului, trecerea peste barierele confesionale, peste cele administrative sau politice care divizau statele, au format, înainte de unificare, un regat al spiritului în Germania. Despotismul luminat al lui Friedrich al II-lea, al Mariei-Tereza, al altor suverani ai epocii își are rădăcinile în aceste concepții filozofice. Ele contribuie la o comuniune în viziunea artistică, la înflorirea unitară a Barocului [32].

Arhitectura barocă pătrunde în statele germane înaintea Războiului de Treizeci de Ani (1618—1648), dar propagarea și evoluția să sînt frînate pe durata războiului, fiind reluate după Pacea Westfalică.

Deosebirile dintre arhitectura statelor germane protestante din nord și a celor catolice din sud, care se făcuseră simțite de la începutul secolului al XVII-lea, se mențin. Influențate cu precădere de Olanda și Franța, statele protestante sînt mai puțin receptive la arta și arhitectura barocă, tipul de civilizație pe care l-au adoptat — generat de doctrina religioasă — făcînd apel la manifestări de cultură ce au o manieră mai abstractă de exprimare (filozofia, literatura). Statele catolice — cele din sud — și Imperiul Austriac, sensibile la formele baroce, preiau, pentru în-

ceput, direct influența italiană, pentru ca, în curînd, să se afirme numeroși arhitecți germani, care vor da dovadă de o fecundă creativitate și vor continua gîndirea arhitecturală inițiată de Bernini, Borromini, Guarini.

Dezideratul pus în fața arhitecturii epocii de a ridica păturile sociale dominante deasupra prozaismului cotidian coincide cu tendințele Barocului. Eforturile absolutismului nu vizau, în Germania, către rațional ci către extraordinar, atmosferă pe care stilul era în deplină măsură de a o crea. La curțile imperiale, regale sau princiare se duce o viață somptuoasă, se manifestă interes pentru artă și știință, este generalizată pasiunea pentru a se construi edificii care să glorifice magnificiența monarhului, a nobilimii, a clerului înalt.

Biserica catolică, ale cărei principii se reînnoiseră prin Contrareformă și care — în statele germane din sud, rămase fidele Romei — este foarte activă, constituie un factor în plus pentru o impresionantă dezvoltare a artei și arhitecturii baroce.

Periodizarea Barocului german cuprinde două etape de evoluție: Barocul timpuriu (cca. 1650—cca.1680); Barocul la apogeu (cca. 1680—cca. 1730, cînd formele Rococo încep să-și facă simțită prezența).

Stilul se manifestă în edificiile spectaculoase, realizate atît în statele puternice din punct de vedere politic și economic, cît și în micile state laice sau principalele ecleziastice; același lucru este valabil și pentru clădirile mai simple din orașe sau sate.

Vigoarea tradiției gotice și de aceea influența mai puțin marcată a Renașterii, și o anumită afinitate specifică a trăsăturilor de stil ale Barocului cu cele ale Goticului au condus, în țările germane, la exprimarea exuberantă și împlinită a formelor baroce. Ele au cuprins Renașterea germană, înainte ca aceasta să se fi eliberat total de reminiscențele gotice.

Constituirea Imperiului Austriac — principal sprijinitor al catolicismului — ca putere multinațională conduce la crearea unei arhitecturi baroce, omogenă pe tot cuprinsul statului. Diversitatea etnică, religioasă, de limbă, a tradițiilor istorice și culturale sînt prea puțin luate în considerație, ceea ce nu poate totuși împiedica dezvoltarea specificului pe regiuni. În afara Imperiului Austriac, Barocul excelează și în celelalte state catolice germane (Bavaria propriu-zisă și actualele regiuni bavareze: Franconia sau Schwaben; Baden etc.).

Monumente de prestigiu s-au realizat și în statele protestante (Prusia, Saxonia etc.) care — în perioada de maximă afirmare a absolutismului — au favorizat arhitectura barocă. Construcțiile seculare, somptuoase și bogat decorate au caracteristici similare cu cele din statele catolice. La edificiile religioase — mai sobre ca tratare — în dispoziția funcțională este preferată soluția spațială cu galerii interioare, care înlocuiesc colateralele și capelele curent întîlnite în bisericile catolice.

Dintre construcțiile edificate în Germania înaintea Războiului de treizeci de ani, multe prezintă caractere protobaroce care anunță etapele arhitecturii baroce germane (Arsenalul din Augsburg, cel din Danzig, Primăria din Paderborn, palatul arhiepiscopului de Mainz de la Aschaffenburg etc.). Penetrația barocă, datorată maeștrilor italieni, este evidentă prin construirea de către *Santino Solari* (în 1614, după modelul bisericii romane Il Gesu) a catedralei din Salzburg.

După Pacea Westfalică, activitatea arhitecților italieni continuă cu însemnate realizări, care reiau forme ale Barocului italian la apogeu; la Viena, *Carlo Canevale* construiește biserica ordinului serviților (1651—1677) iar *Domenico Martinelli*, palatul Lichtenstein (1692—1705); la Praga, *Francesco Caratti* edifică palatul Czernin (1667); la München, *Agostino Barelli* și *Enrico Zucalli* — biserica Theatinilor (1663—1675). Din anul 1700 locul maeștrilor italieni va fi luat de cei germani, a căror afirmare este sprijinită de mișcarea intelectuală.

Constructorii germani, formați în mare parte în Italia, nu se limitează la preluarea lecției italiene. Dintre arhitecții europeni ai perioadei, ei sînt în modul cel mai semnificativ continuatorii Barocului italian, aducînd însă elemente noi în concepția spațială, în tratarea decorației, în relația spațiu construit — spațiu exterior.

Datorită contactului arhitecților germani cu școala franceză de arhitectură și a activității arhitecților francezi la curțile princiare germane în perioada tîrzie a stilului, în conturarea Barocului german, un rol însemnat l-a jucat și arhitectura franceză a epocii. Influența se face simțită în modul de organizare și tratare a grădinilor și parcurilor palatelor, în adoptarea tipului *Vauban* de cetăți fortificate, în preluarea manierei decorative.

Campania de refacere a unor orașe existente sau construcția de noi orașe, compoziții urbane specifice stilului, coincide cu perioada barocă în Germania.

După respingerea turcilor în 1685, Viena încetează să mai fie un oraș de frontieră. Casa imperială de Austria se reinstalează la Viena, revenind de la Praga, capitală a Imperiului Habsburgic în perioada ocupației otomane din Europa Centrală. Organismul urban medieval al Vienei este transformat în spiritul epocii. Prințul Eugen de Savoia conduce comisia pentru refacerea orașului, care este fortificat cu un zid glacis; arhitecți renumiți primesc comenzi pentru edificarea unor importante monumente baroce. *Hildebrandt* construiește pentru prințul Eugen — într-un parc situat pe o colină — palatul Belvedere. Pentru curtea imperială, *Fischer von Erlach* completează palatul Hofburg — reședință și Cancelarie imperială în capitală — și palatul Schönbrunn — denumit și Versailles-ul austriac — reședință auxiliară în afara orașului, înconjurată de un mare parc. Se ridică la Viena — în această perioadă de avînt a activității de construcție — impunătoare palate și biserici (palatele Schwarzenberg, Lichtenstein, Daun-Kinky, biserica Sf. Carol Borromeul și cea a Piariștilor etc.).

Capitala Prusiei, Berlin, cunoaște aceeași febră a remodelării urbane și clădirii de noi edificii. În 1647, se trasează, în axul palatului principelui elector, o arteră rectilinie — viitorul bulevard Unter den Linden — în jurul căruia au fost dispuse cartiere noi, amplificate după 1701, cînd Prusia a devenit regat. *Andreas Schlüter* construiește în stil Baroc Palatul Regal și Arsenalul.

Dezvoltarea capitalei regatului prusian continuă după încoronarea în 1740 a lui Friedrich al II-lea, mare personalitate istorică, primul din seria suveranilor filozofi ai Secolului Luminilor, pasionat de arhitectură, pe care o practică ca amator. În condițiile dezvoltării și drasticei organizări a armatei, a creșterii populației orașului, se clădesc la Berlin, în timpul lui Friedrich al II-lea, numeroase cazărmi și locuințe colective, subvenționate de stat. Aceste ansambluri — standardizate — creează o monotonie a ambientului care va culmina în secolul al XIX-lea. La inițiativa monarhului se lansează comanda de proiectare a unui complex de edificii de prestigiu, în partea nouă a orașului: clădirea Operei (dato-

rată arhitectului curții regale, Knobelsdorff, partizan al stilulu Rococo, dar care la monumentul berlinez adoptă o arhitectură de tip palladian), un nou palat regal și *Academia de Științe* [11].

Potsdam. — oraș reședință favorit al lui Friedrich al II-lea — este de asemeni restructurat, iar lîngă Potsdam, Knobelsdorf, secondat de rege, construiește în stil Rococo palatul Sans Souci, cu celebrul său parc proiectat prin îmbinarea dintre traseul geometric francez și cel peisagist englez.

Casa princiară de Bavaria edifică, lîngă München, palatul Nymphenburg, reședință auxiliară cu un imens parc în stil Baroc, a cărei axă de simetrie leagă în linie dreaptă palatul de capitală. La Nymphenburg (fig. 310) lucrează și arhitectul francez *François de Cuvilliès*, unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai Rococo-ului, iar arhitectul german *Joseph Effner* construiește în același stil pavilioanele din parc.

Ansamblul de la Nymphenburg, început de arhitecții italieni Barelli și Viscardi, a avut ca model parcul lui Ludovic al XIV-lea de la Versailles. Compus din pavilioane de înălțimi diferite și de un corp dominant în ax, palatul este precedat pe latura dinspre oraș de o mare curte semicirculară în care debușează șoseaua dinspre München. Această magistrală devine axa de simetrie a curții de onoare și a construcției și se continuă în spatele clădirii, traversînd parcul amenajat mai liber decît cel de la Versailles.

Palatul Nymphenburg este un exemplu din suita de ansambluri de reședințe princiare de tip Versailles, realizate în sudul Germaniei. El exprimă aceeași intenție de contopire a spațiului și volumului construit cu mediul înconjurător. Grupurile statuare, oglinzile și jocurile de apă, traseul aleilor și organizarea plantațiilor contribuie la materializarea acestei intenții.

Dintre orașele care poartă amprenta Barocului, Manheim (în Marele Ducat de Baden, componentă a statului federal Baden-Württemberg în epoca modernă) și Würzburg (sediul Principatului Episcopal din Franconia, în prezent regiune din Bavaria) se dezvoltă pe organisme preexistente.

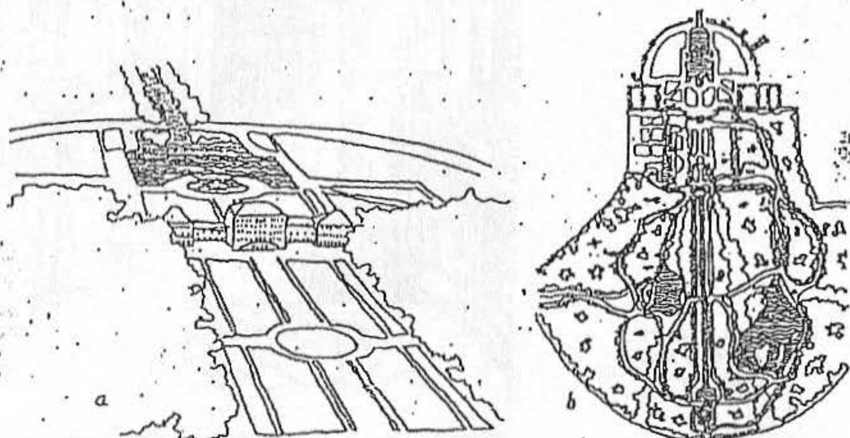


Fig. 310. Nymphenburg (Bavaria) — Reședința de vară a principelui elector, 1663—1740:
a — vedere; b — plan ansamblu
arhitecți: A. Barelli, G. A. Viscardi, J. Effner și Fr. Cuvilliés.

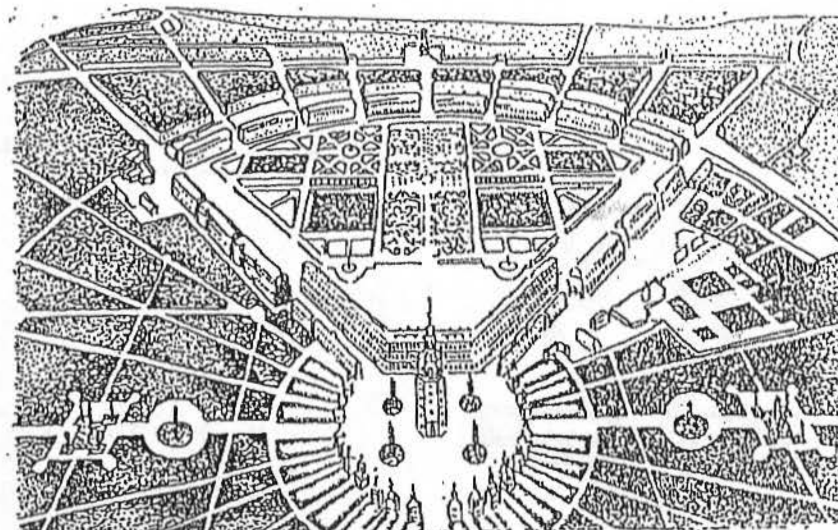


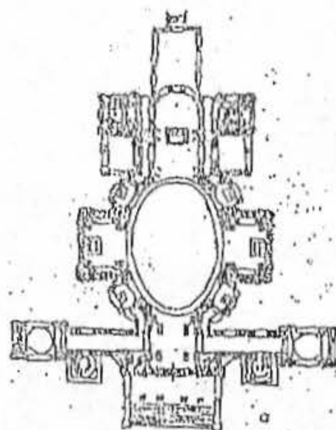
Fig. 311. Karlsruhe (perspectivă), 1715.

Fosta capitală a Marelui Ducat de Baden este un oraș fundat în perioada barocă, după un plan prestabilit de structură radial concentrică.

Edificarea sa apare ca obiectiv necesară deoarece — Durlach — capitala medievală a fost considerată a nu mai fi satisfăcătoare in condițiile sociale și economice ale epocii. Noul oraș exprimă nevoia de ridicare a prestigiului conducerii statului de tip absolutist.

Intervenției arhitectului *Balthasar Neumann* i se datorează imaginea barocă unitară de la Würzburg. În afară de Neumann, principele episcop invită, pentru proiectarea orașului, pe arhitecții germani *Hildebrandt*, *Johann Dientzenhofer*, *Maximilian von Welsch* și pe francezii *Boffrand* și *Robert de Cotte*, ambii exponenți ai stilului Rococo. Coordonarea organismului urban ce se va constitui la Würzburg îi revine lui Neumann. Ansamblul cuprinde: reședința episcopală; grădini; o biserică; străzi de-a lungul zidurilor de apărare ce înconjoară orașul; o piață comercială; artere de circulație; poduri; apeducte; construcții de locuințe; se stabilesc reguli edilitare și de alinieri stradale [11].

Karlsruhe, capitala Marelui Ducat de Baden, este un oraș nou înființat în perioada barocă și coexistă în paralel cu precedenta reședință medievală, Durlach. La Karlsruhe (fig. 311), obișnuita trasare geometrică în rețea a arterelor este abandonată în favoarea interpretării unei structuri tipice pentru parcurile din secolul al XVII-lea. Străzile radiale converg în centrul compoziției, care este palatul princiar, și sînt legate de o arteră circulară cu funcțiune comercială. Unele străzi sînt atribuite zonei rezidențiale, celelalte, formînd o rețea de trasee perspective ale parcului, se pierd în depărtare sugerînd infinitul, după principiile compoziționale baroce. Sistemul de traseu radial, cu casele cu portice la parter, care formează cadrul construit al marelui spațiu desenat în perspectivă, permite asimilarea completă și coerentă a orașului cu parcul.



a



b

Fig. 312. Viena — Biserica Sf. Carol Borromeul, 1716—1737:
a — plan; b — fațadă vestică.
arhitect Johann B. Fischer von Erlach, 1656—1723.

Monumentele de arhitectură, realizate în perioada barocă în Germania, depășesc poate faima sistematizărilor urbane, a parcurilor reședințelor princiare. Opere ale marilor arhitecți germani, ele rivalizează cu modelele italiene prin dinamica spațială și unitatea de ansamblu pe care o creează, prin rafinamentul cu care au fost concepute.

Cei mai de seamă arhitecți ai Barocului, reprezentanți de excepție ai arhitecturii germane și în același timp ai celei universale, sînt: Fischer von Erlach, Hildebrandt și Neumann.

Exponent de marcă al Barocului austriac, *Johann Bernhardt Fischer von Erlach* (1656—1723), își începe cariera ca zidar, sculptor și stucator, pentru ca apoi să studieze arhitectura la Roma. Întors în Austria, construiește o serie de monumente și ansambluri baroce de mare însemnătate: biserica Sf. Carol Borromeul (fig. 312), Biblioteca (fig. 313, 314) și Cancelaria Curții Imperiale (fig. 315), în ansamblul palatului

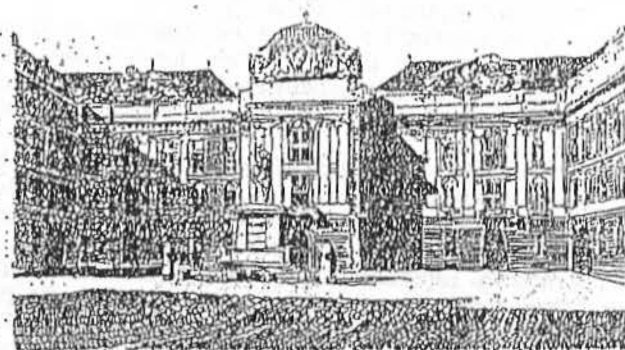


Fig. 313. Viena — Palatul Hofburg (fațada spre piață) — Biblioteca Imperială (azi Biblioteca Națională, 1723—1726)
arhitecți: Johann Bernardt Fischer von Erlach, Joseph Emmanuel Fischer von Erlach.



Fig. 314. Viena — Palatul Hofburg — Biblioteca Imperială (Sala de lectură).

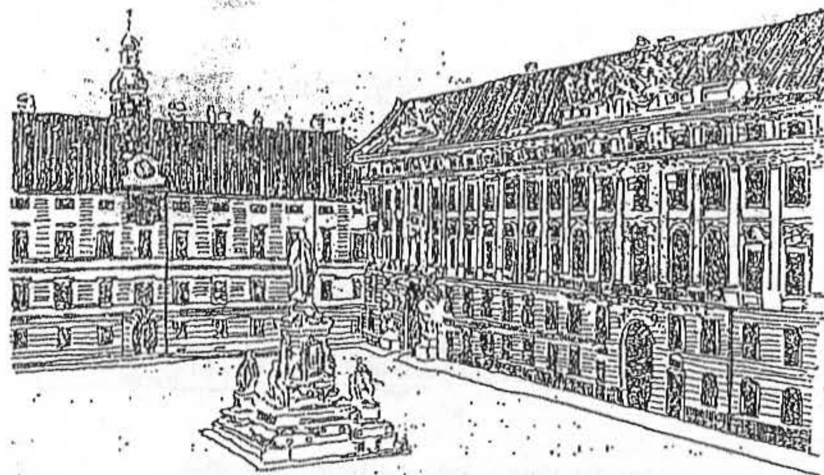
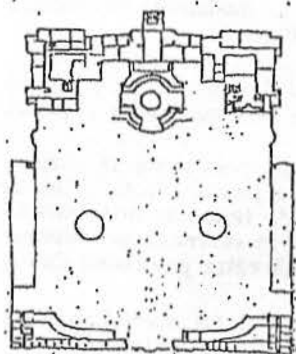


Fig. 315. Viena — Palatul Hofburg (perioada de construcție — secolele al XIII-lea și al XIX-lea; construcții baroce în: 1716, 1718, 1723—1730) — Cancelaria Imperială (vedere), 1726—1730
arhitecți: Johann Bernhardt Fischer von Erlach, Joseph Emmanuel Fischer von Erlach, 1693—1742.



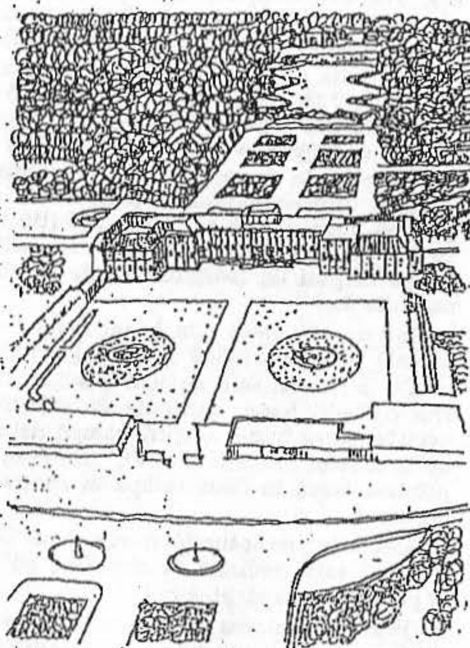


Fig. 316. Viena — Palatul Schönbrunn, 1694—1749:
a — plan; b — vedere.
arhitecți: Johann B. Fischer von Erlach, Joseph E. Fischer von Erlach.

Hofburg, de la Viena; palatul Schönbrunn, reședința imperială de lîngă Viena (fig. 316, 317); bisericile Ursulinelor, Sf. Treime și Colegiata, la Salzburg.

Construcție reprezentativă pentru Viena barocă, biserica Sf. Carol (fig. 312) este una din capodoperele lui Fischer von Erlach. Proiectînd acest monument, arhitectul a îmbinat elementele datorate unor variate surse de inspirație romane, din perioada antică (Pantheonul, coloana lui Traian) și cea barocă (biserica Santa Agnese, construită de Borromini).

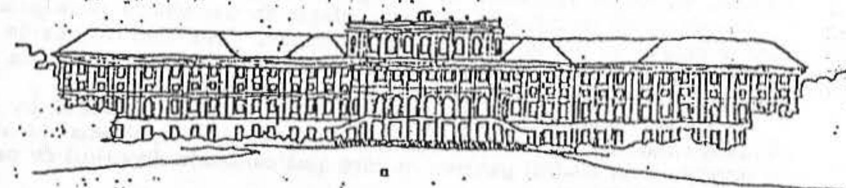


Fig. 317. Viena — Palatul Schönbrunn:
a — fațadă; b — plan ansamblu.

Nava principală de plan oval este acoperită cu cupola pe tambur ce domină întreaga compoziție. În interior, este urmărit efectul de perspectivă variabilă, obținut prin amplasarea în diagonală față de axele planului a capelelor.

Contrastul realizat prin dozarea luminii — puternică în navă și în zona altarului principal, difuză în celelalte spații interioare — contribuie, împreună cu plastica de fațadă, la obținerea unei arhitecturi dinamice, menită să impresioneze prin grandoare.

Fațada largă marchează un corp detașat de construcția principală și care primește un portic monumental de intrare. Cele două coloane de tip antic, adosate fațadei, turnurile de vest, porticul de acces sînt toate armonios subordonate cupolei ce încununează nava ovală.

În cadrul Bibliotecii Imperiale (fig. 213), înscrisă armonios în ansamblul clădirilor de la Hofburg, sala de lectură — de dimensiuni mari — impune prin spațiul generos în care sînt comasate depozitul de carte și sala pentru cititori.

Vast ansamblu dezvoltat pe locul vechilor fortificații medievale în jurul unei mari piețe pătrate, palatul imperial (fig. 315) din capitală a constituit obiectul unui ambițios proiect de transformări în perioada barocă.

Desemnat pentru executarea noii reședințe imperiale, arhitectul Johann Bernardt Fischer von Erlach realizează proiecte pentru Manejul de iarnă, Bibliotecă și Cancelarie. După moartea sa, lucrările sînt continuate de fiul său, Joseph Emmanuel.

Palatul Schönbrunn (fig. 316), reședință de vară a curții imperiale austriece, reprezintă replica vieneză a palatului lui Ludovic al XIV-lea de la Versailles. Se remarcă aceeași realizare armonioasă a legăturii între construcție și grădini. În ciuda unei lungimi mari (400 m) a construcției, Fischer von Erlach reușește să compună o fațadă vioaie și senină, specifică Barocului austriac. Ansamblul, continuat pînă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, primește importante influențe rococo, în special în decorarea interioarelor.

Deja consacrat, arhitectul desfășoară și o activitate științifică și publică, în 1721, (o *Istorie a Arhitecturii*, în care este pentru prima dată prezentată arhitectura antică din Egipt și China (lucrarea sa va constitui un îndreptar pentru creația de arhitectură din următoarea etapă stilistică, în care vor fi interpretate forme exotice). Cerebral și rezervat în creația sa, arhitectul se manifestă în cadrul tendinței clasicizante a Barocului; este însă marcat de opera lui Borromini în compoziția clădirilor ecleziastice.

Influențat de arhitectura romană — antică și barocă — Fischer von Erlach rămîne mai tradiționalist decît contemporanii săi Hildebrandt, Prandtauer sau Neumann.

Johann Lukas von Hildebrandt (1668—1745), unul dintre principalii reprezentanți ai Barocului german, este tipul de arhitect de formație intelectuală. Studiază arhitectura la Roma, cu Carlo Fontana, iar opera sa este influențată de marii maeștri ai Barocului italian, Borromini și Guarini. Își începe cariera ca inginer militar, iar activitatea sa în Austria este încununată — ca și în cazul lui Fischer von Erlach — de apreciere oficială, prin numirea sa ca inginer al curții imperiale și acordarea titlului de cavaler, semne ale prețuirii de care se bucurau arhitecții în perioada barocă.

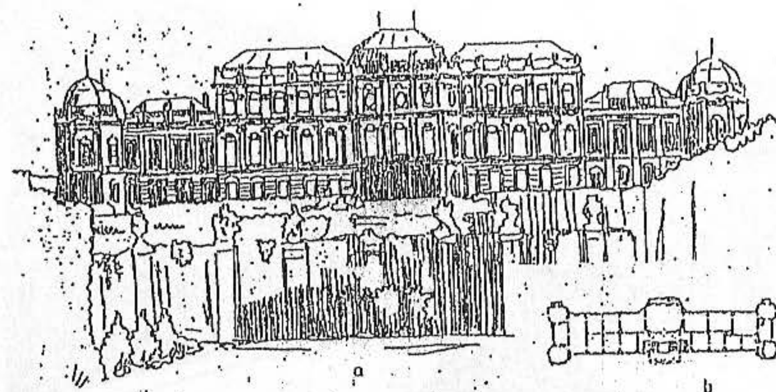


Fig. 318. Viena — Palatul Belvedere, 1721—1724: a — fațadă în curtea interioară; b — plan arhitect J. L. von Hildebrandt.

Dintre numeroasele sale realizări trebuie reținute: biserica Dominicană din Gabel (1699), în Boemia de Nord, prima construcție de factură spațială și planimetrică, inspirată de proiectele de acest tip al lui Guarini și perfecționate în mai multe cazuri în Germania; palatul Belvedere (fig. 318, 319, 320), cea mai cunoscută operă a sa, în care inovează magistral — sub impresia creației lui Guarini — în modelarea volumelor, în compunerea și tratarea spațiilor Scării de Onoare.

Reședință de vară a prințului Eugen de Savoia — erou al Imperiului Habsburgic —, amplasat pe o colină în vecinătatea capitalei, palatul Belvedere (fig. 318) este înconjurat de un mare parc cu oglinzi și jocuri de apă, cu vegetația geometric orînduită.

De plan în formă de bară cu patru turnuri poligonale la colțuri, clădirea este amplasată în punctul de rupere a pantei. Partea dinspre grădină, care cîștigă un nivel datorită căderii de teren, se armonizează cu relieful și marchează o rezolvare echilibrată în coordonarea volumului cu corpuri de înălțimi diferite ce concurează către pavilionul dominant din ax.

Intrarea în palat este la un nivel intermediar, între nivelul inferior, cu sala dinspre grădină și nivelul principal, cu saloane de recepții.

De la nivelul sălii dinspre grădină (fig. 319), difuz luminată și acoperită cu bolți joase, susținute de pilaștrii-atlanți cu ciudate capitele inversate, scara într-o singură rampă debușează în vestibulul intermediar de la nivelul intrării. De aici, printr-un voit efect de contrast, se accede printr-o scară în două rampe în spațiul inundat de lumină al nivelului principal.

Decorația, sculpturală și viguroasă la elementele portante, devine delicată și este realizată în stucaturi cu relief plat pe intradosul bolților și panourile despărțitoare.

Prin exploatarea configurației terenului, prin efecte de decorație, dozarea luminii, exprimarea viguroasă a structurii, Hildebrandt creează

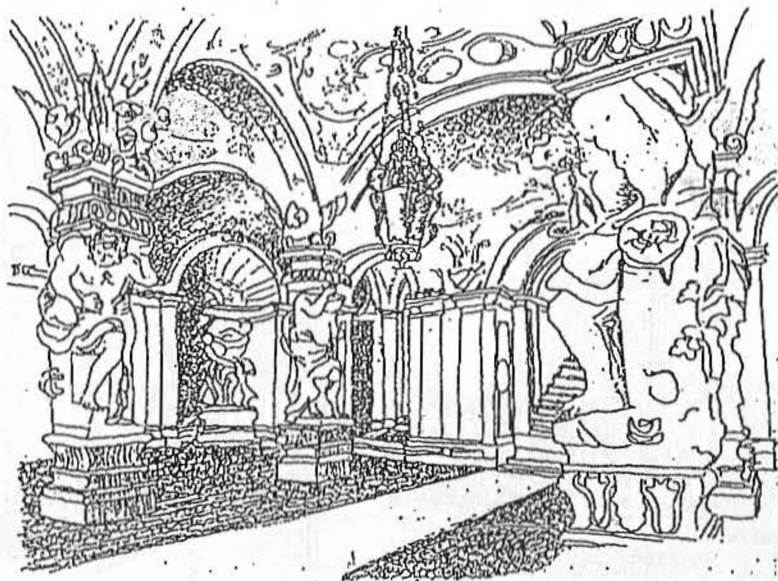


Fig. 319. Viena — Palatul Belvedere (Sala dinspre grădină).

unul dintre cele mai valoroase monumente baroce, model pentru arhitecții germani în realizarea altor exemple ce vor excela prin magistrala compunere a spațiului baroc.

Fațada dinspre intrare (fig. 320) are corpul central acuzat printr-o grațioasă loggie cu fronton ondulat, care se reflectă în marele bazin ce o precede. Decorația fațadelor, vioaie și delicată, este realizată în relief plat.

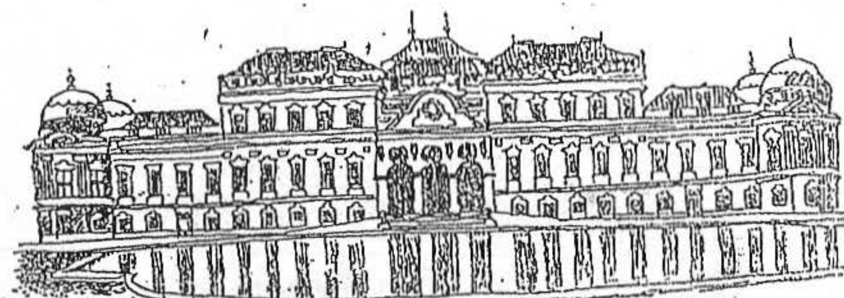
În rezolvarea interioarelor, se uzează cu măiestrie de toate posibilitățile puse la dispoziția artistului de arhitectura barocă. Părțile cel mai ingenios și rafinat rezolvate sînt vestibulele scărilor.

Tot la Viena, Hildebrandt construiește: palatele Daun-Kinsky (fig. 321), Schwarzenberg, Starhemberg-Schönborn, Biserica Piariștilor (fig. 322); la Salzburg — Palatul Mirabell; în Ungaria — Palatul de vară din Ráckeve.

La realizarea bisericii vieneze a Piariștilor, proiectată în perioada de început a activității sale, Hildebrandt este influențat de Borromini și Guarini. El aplică cu măiestrie moștenirea italiană, subordonînd cupolei centrale forme spațiale complexe.

Arhitectul realizează un monument de mare dinamism, în care masele și spațiul construit, detaliul decorativ sînt abil mînuite (fig. 322).

Virtuozitatea de care a dat dovadă în compunerea sălilor cu scări de onoare a făcut să fie consultat și solicitat pentru proiectarea unora dintre cele mai celebre scări din reședințele princiare ale epocii. În acest sens, arhitectul colaborează cu Johann Dientzenhofer la palatul Pommersfelden și cu Neumann la palatul episcopal din Würzburg.



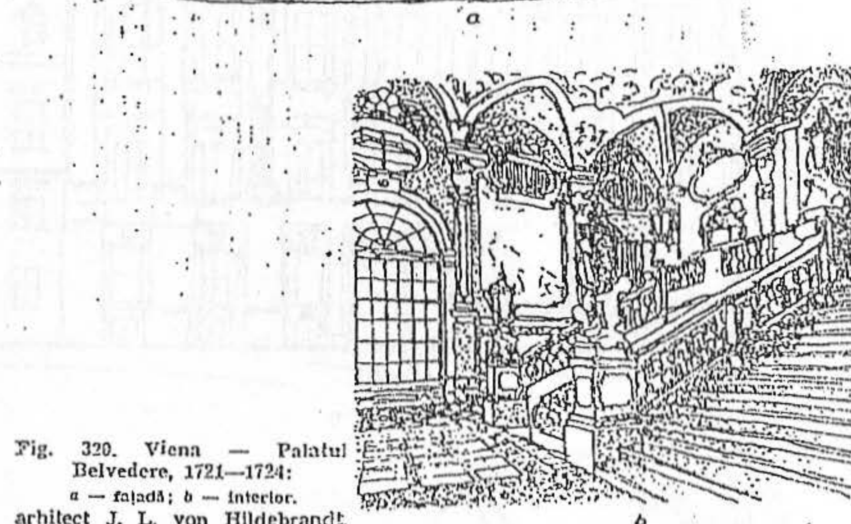


Fig. 320. Viena — Palatul Belvedere, 1721—1724: a — fațadă; b — interior. arhitect J. L. von Hildebrandt.

Mentor al marelui arhitect Balthasar Neumann, Hildebrandt transmite discipolului său pasiunea pentru arta barocă și știința rafinată de organizare a spațiilor arhitecturale, a scărilor monumentale.

Arhitectura lui Hildebrandt este caracteristică fazei de apogeu a Barocului austriac prin siguranța și seninătatea cu care este tratat spațiul interior, prin vioiciunea soluțiilor de articulare a fațadelor, prin integrarea în ambient a volumelor construite.

Balthasar Neumann (1687—1753), remarcabilă personalitate de formație intelectuală universală, este considerat cel mai de seamă reprezentant al Barocului german tîrziu.

Își începe activitatea ca ofițer de artilerie la curtea episcopală din Würzburg, unde studiază apoi matematica, ingineria civilă și militară și arhitectura; călătorește la Viena, Milano și Paris. Întors la Würzburg, este numit arhitect șef al curții și începe lucrările la palatul episcopal. Are o activitate bogată și abordează diferite programe de arhitectură: palate (la Würzburg, fig. 323—327; Bruchsal, fig. 328, 329; Brül, fig. 330); locuințe și sistematizare urbană (Theaterstrasse din Würzburg și participă la proiectarea orașului), construcții religioase (biserica de pelerinaj Vierzehnheiligen, fig. 331—333; Sf. Paulinus la Trier; biserica mănăstirii din Neresheim etc.).

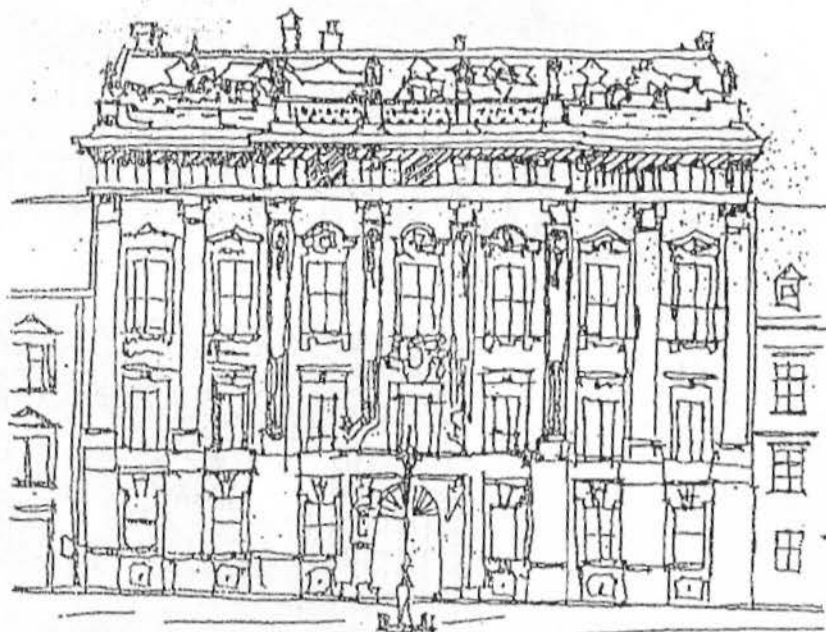




Fig. 321. Viena — Palatul Daun-Kinsky, 1713—1716:
a — faţadă; b — scara interioară
arhitect Johann Lukas von Hildebrandt.





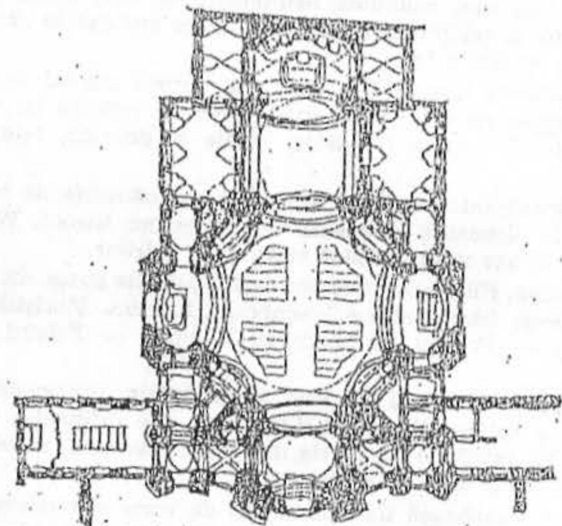
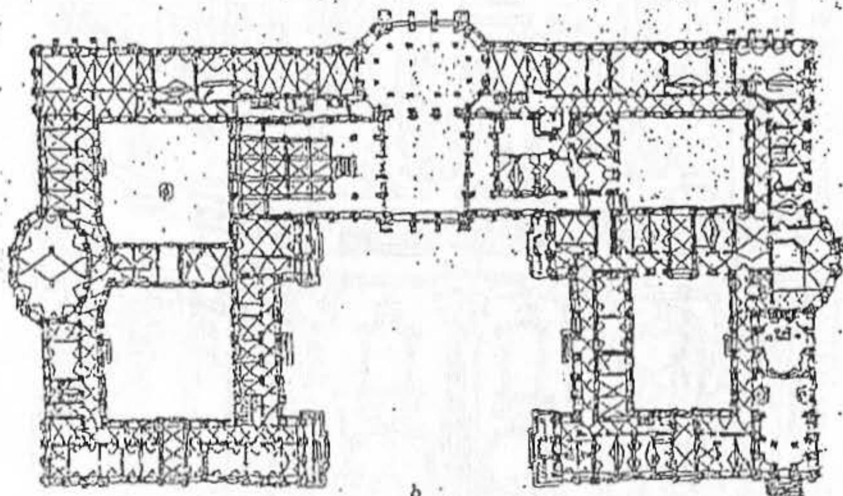


Fig. 322. Viena — Biserica Piariştilor, 1698—1715—1721:
a — vedere; b — interior; c — plan
arhitecţi: J. L. von Hildebrandt, Kilian Ignoz Dientzenhofer.



a



b

Fig. 323. Würzburg — Reşedinţa episcopală, 1722—1745:
a — vedere; b — plan
arhitect Balthasar Neumann.

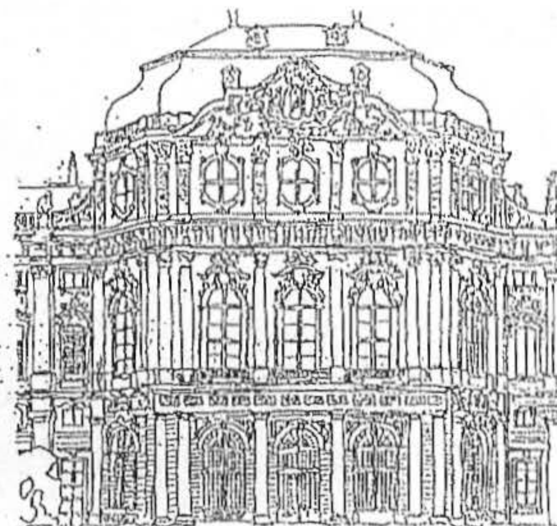
Rezolvat pe un partiu simetric, amplu dezvoltat în jurul unei curţi principale de onoare, palatul din Würzburg este, pentru Neumann, un prim loc de experiment şi inovare în soluţionarea spaţiilor baroce (fig. 323).

Măiestria caracteristică lui Neumann reiese, în cazul palatului episcopal, din organizarea spaţiilor interioare (saloanele de recepţie, holurile scărilor, capela), liber tratate, ca organisme continue ce par a se contopi unele într-altele. El foloseşte sculptura, pictura — datorată artistului italian Tiepolo — şi efectele de lumină, ca instrumente esenţiale ale actului arhitectural (fig. 324—327).

Reşedinţa de vară a episcopului de Speyer (fig. 328, 329) a fost construită la Bruchsal de arhitectul Maximilian von Welsch. Pentru realizarea scării monumentale a fost solicitat Balthasar Neumann, arhitect de mare renume.

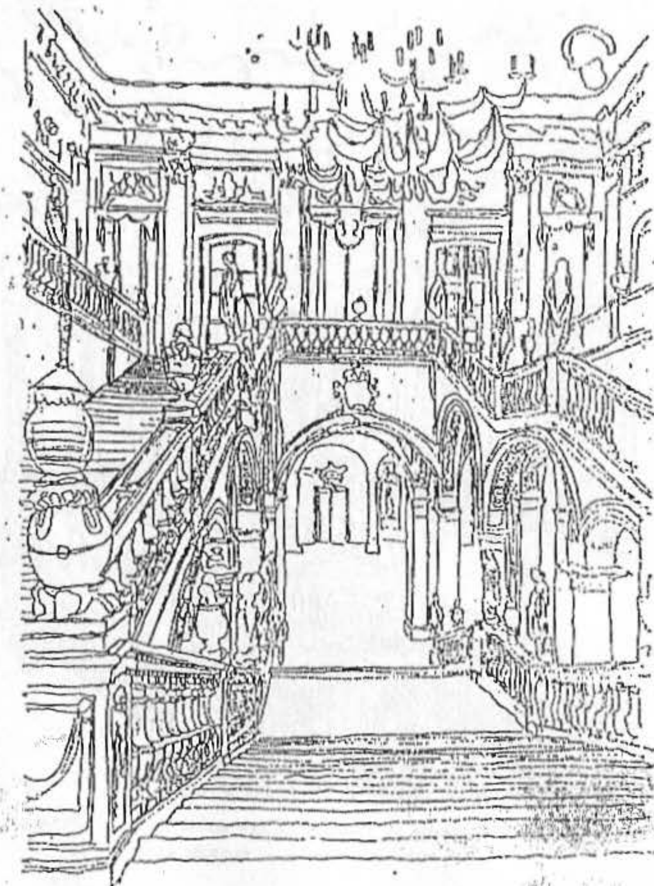
Scara şi saloanele de recepţie de la Bruchsal reprezintă un strălucit exemplu de corelare între spaţiul arhitectural şi decoraţie. Scara, desfăşurată pe un plan oval, este de tipul celei de la palatul Barberini din Roma.

Fig. 324. Würzburg — Palatul episcopal — Salonul principal (vedere) arhitect Balthasar Neumann.



a

Fig. 325. Würzburg — Palatul episcopal — Scara de Onoare arhitect Balthasar Neumann, pictor Giambattista Tiepolo.



b



Fig. 326 Würzburg — Palatul episcopal — Scara de Onoare:
a — nivel superior; b — rampele scării.

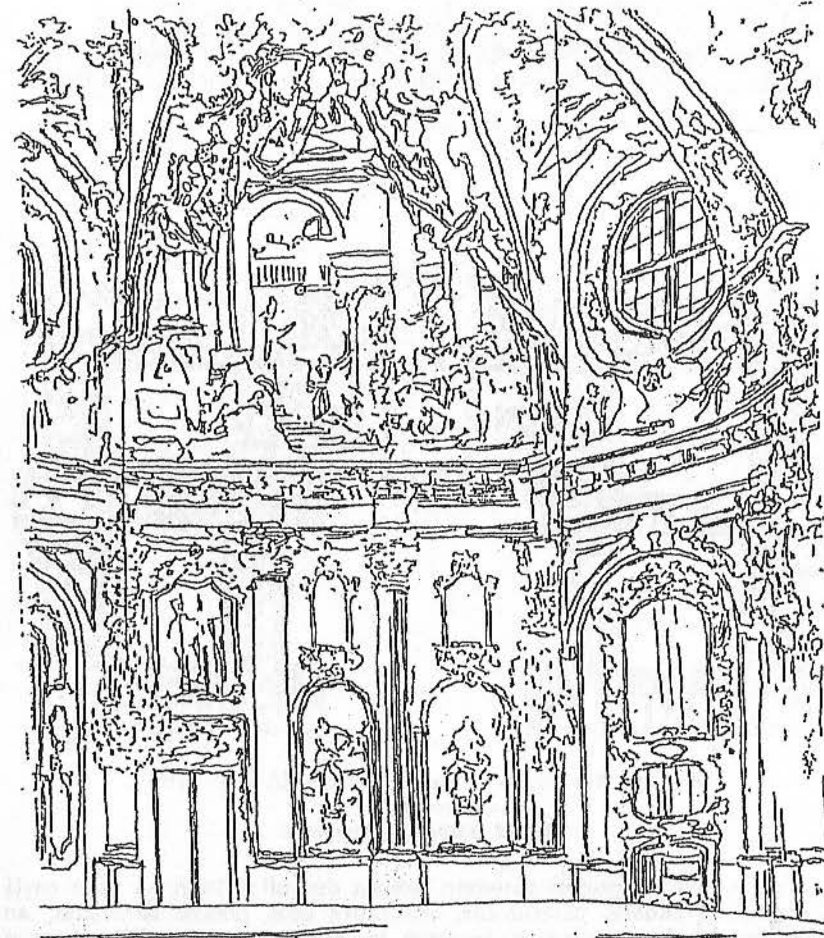
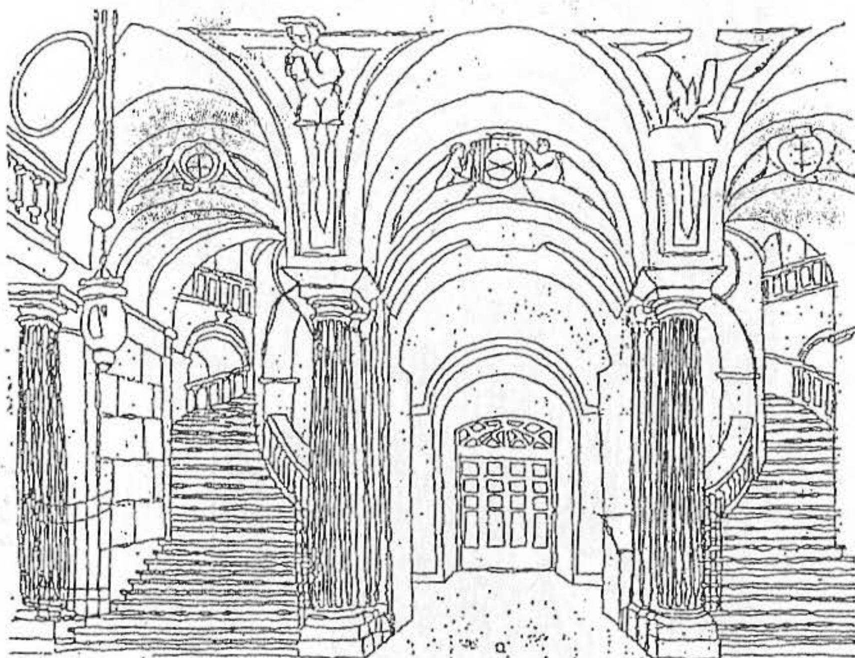


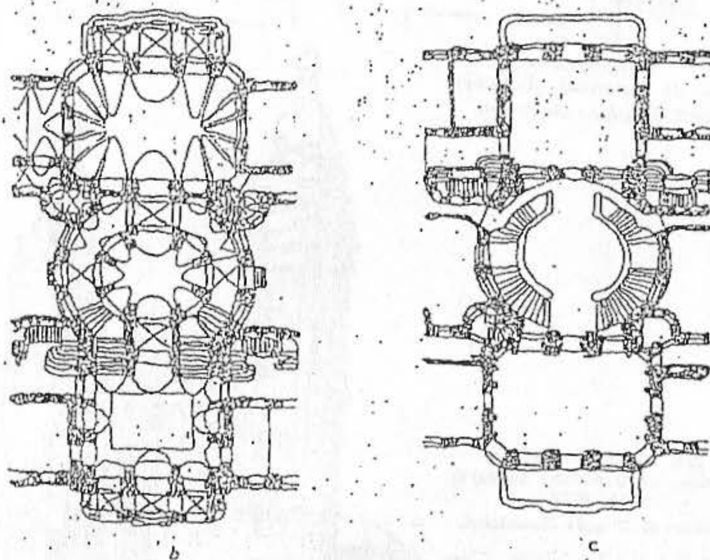
Fig. 327. Würzburg — Palatul episcopal — Salonul regal (interior) arhitect Balthasar Neumann, pictor Giambattista Tiepolo, 1696—1770.

Măiestria arhitectului se manifestă din plin în tratarea spațiului. Pornind dintr-o încăpere întunecoasă, decorată în manieră rustică ce îi dă un aspect de grotă, scara în două rampe urcă pentru a ajunge la nivelul superior într-un palier inundat de lumină, care pare o punte suspendată între cele două mari saloane de recepție. Bolta acestui mare spațiu de plan oval este pictată în frescă cu nuanțe deschise și decorată cu stucaturi de către artistul Johann Michaej Feichtmayer, care introduce din abundență elemente decorative rococo.

La începutul carierei, Neumann cere adesea consultul arhitectului vienez Hildebrandt sau pe cel al parizienilor De Cotte și Boffrand, care



a



b

c

Fig. 328. Bruchsal — Palatul episcopal, 1720—1726:
a — holul scării; b, c — planuri (holurile scării, respectiv saloanele de recepție)
arhitect Balthasar Neumann, decorator J. M. Feichtmayer.

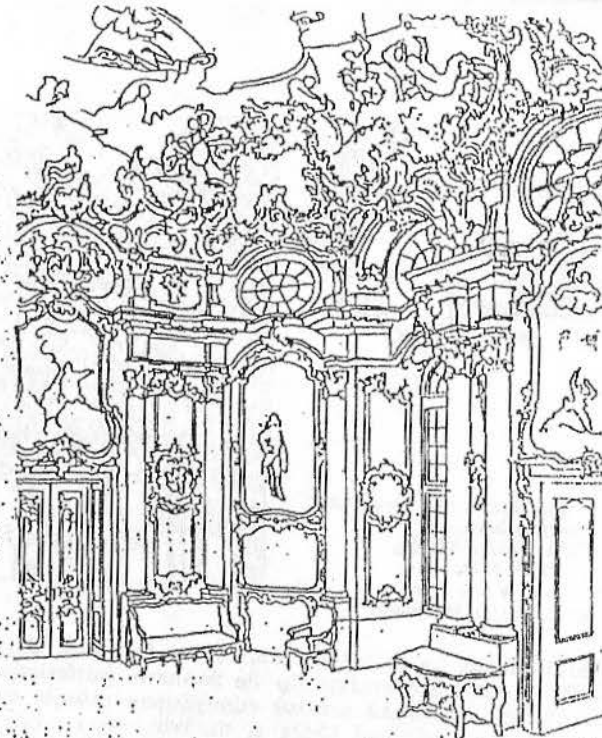
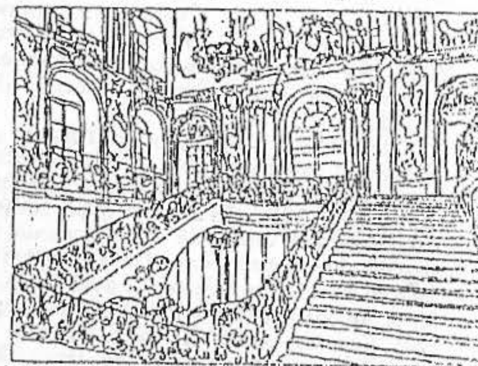


Fig. 329. Bruchsal — Palatul episcopal — Salonul principal.



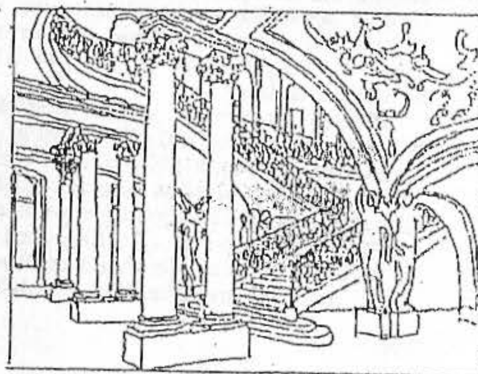


Fig. 330. Brühl — Palatul episcopal — Scara de Onoare, 1743—1748
arhitect Balthasar Neumann.

Marele salon al scării palatului de la Brühl intră în suita de dinamice spații baroce care ilustrează creația lui Balthasar Neumann.

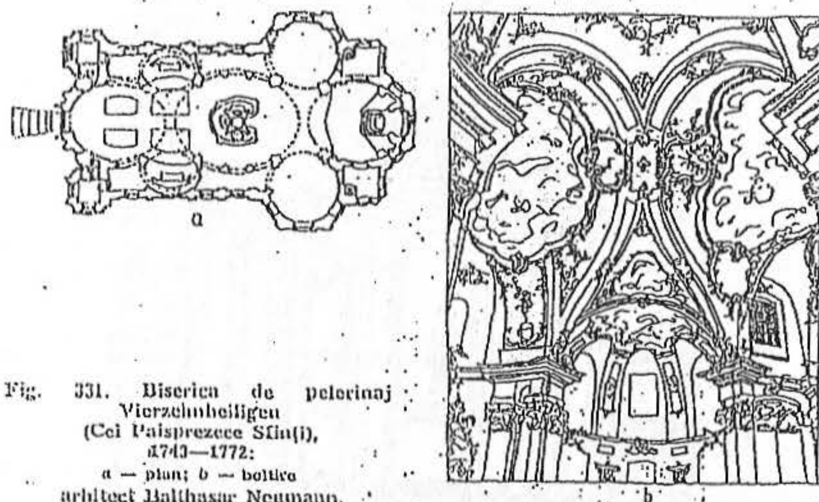


Fig. 331. Biserica de pelerinaj Vierzehnheiligen (Cei Paisprezece Sfinți), 1743—1772: a — plan; b — boltire arhitect Balthasar Neumann.

reprezentau tendința „rocaille" în arhitectura franceză. Colaborează cu Hildebrandt, cu care are același tip de formație profesională și multe afinități artistice; asimilează creator cunoștințele primite de la marele arhitect vienez, continuîndu-i ideile și desăvîrșindu-i gîndirea spațială.

Concepția de fond care a determinat tipul creației lui Neumann se află în opera lui Guarini și Borromini. Biserica Vierzehnheiligen (fig. 331—333) încununează strădania arhitecților germani de a continua și perfecționa tipul spațial conceput de Guarini la Paris, Lisabona sau Praga.

Elementele care definesc biserica Vierzehnheiligen, capodopera lui Neumann, sînt eleganța și ingeniozitatea compoziției spațiale, care se bazează pe un joc savant de asociere în plan și boltire a formelor curbe (fig. 331). Corul este oval, brațele de transept circulare, iar nava este compusă din două ovale: primul înspre vest, egal cu cel al corului, urmat de spațiul central de dimensiuni mai mari. Centrul de interes spațial se află în mijlocul navei unde este amplasat altarul principal. Pe linia de intersecție a navei cu transeptul, unde în mod obișnuit ar trebui plasată cupola și deci punctul cel mai înălțat, boltirea coboară, creînd un deosebit efect de surpriză. Cel de-al doilea transept — de interes secundar — amplasat spre vest, la tangența celor două ovale ce compun nava, contribuie la crearea unei uimitoare complexități spațiale [8]. Bolțile reazemă pe arce tridimensionale descărcate pe puncte de sprijin izolate.

Alături de geniala soluție spațială, îndrăzneala cu care e rezolvată boltirea, delicatețea culorilor, grația decorației și a elementelor portante, traforarea masei de zidărie care permite luminii să inunde spațiul interior fac din biserica Vierzehnheiligen unul dintre cele mai strălucite exemple ale arhitecturii europene.

Strălucit exponent al arhitecturii germane în momentul tranziției de la Baroc la Rococo, Neumann realizează monumente de excepțională valoare, datorată ingeniozității rezolvărilor spațiale și eleganței soluțiilor



Fig. 332. Vierzehnheiligen — Biserica de pelerinaj (interior) arhitect Balthasar Neumann



Fig. 333. Vierzehnheiligen — Biserica de pelerinaj (vedere) 1743—1772 arhitect Balthasar Neumann.

Între spațiul interior și volumul construit, arhitectul a creat un contrast net, care accentuează valoarea compoziției spațiale.

plastice și structurale. Seninătatea, îndrăzneala și farmecul arhitecturii sale ascund o impecabilă stăpînire a meseriei de constructor.

Hildebrandt și Neumann exploatează la maxim calitățile specifice stilului, introducînd noi elemente de progres în domeniul spațialității și al rafinamentului compoziției.

Faima „celor trei mari" nu lasă însă în umbră realizările altor talentați arhitecți germani care creează opere baroce de deosebită valoare.

Jakob Prandtauer (1658—1726), născut în Tirol, își duce activitatea în Austria. Se stabilește la Sankt Pölten, lîngă Viena, oraș de care este afectiv legat și la a cărui propășire contribuie.

Se remarcă prin construcția de ansambluri religioase, cele mai cunoscute realizări ale sale fiind trei mănăstiri așezate pe malul Dunării: la Melk (1702—1714); la Sankt Florian, unde construiește impresionanta Scară de Onoare (1710) și Sala de Marmoră (1718—1724); la Dürnstein, unde nu reușește să termine stăreția începută în 1725 [22].

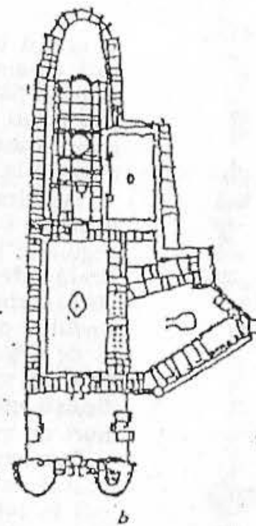
Cel mai celebru este ansamblul mănăstiresc de la Melk (fig. 334—336), numele lui Prandtauer fiind indisolubil legat de această reușită arhitecturală. Construcțiile mănăstirești, dispuse în terase ce urmăresc configurația terenului (fig. 335), contribuie la punerea în evidență a bisericii, care este aici în aceeași relație față de ansamblu cu cea existentă între biserică



Fig. 334. Melk pe Dunăre (Austria) — Biserica mănăstirii (boltirea) arhitect Jakob Prendtauer.



a



b

Fig. 335. Melk pe Dunăre (Austria) — Mănăstirea benedictină, 1702—1714: a — vedere ansamblu; b — plan ansamblu arhitect Jakob Prandtauer, 1658—1726.



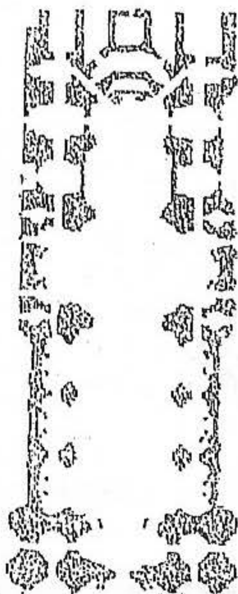


Fig. 336. Melk pe Dunăre (Austria) — Mănăstirea benedictină:
a — vedere; b — plan biserică.

și orașul medieval (biserica mănăstirii domină ansamblul situat pe o colină). Sălile mănăstirii, bogat decorate, au un caracter de reprezentare, caracteristic mai curînd pentru palatele laice.

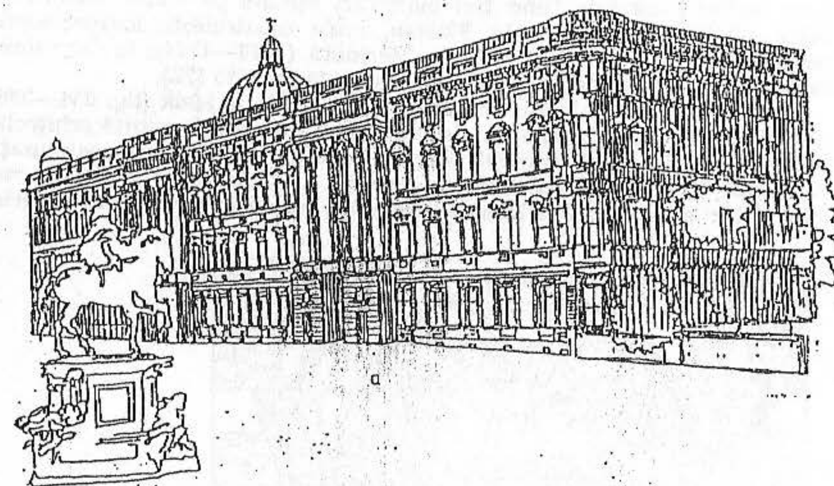
Biserica mănăstirii de la Melk, expresie a acțiunii Contrareformei în regiunile germane de sud, este realizată într-o plastică viguroasă, specifică arhitecturii baroce. Liniile unduite, prezente atît în interior, cît și pe fațada principală, dau o imagine de mișcare, accentuată de verticalele cupolei și ale celor două turnuri de vest. Motiv plastic de mare rafinament este și arcul palladian — poartă de acces în mănăstire — dispus la întîlnirea avant-corpurilor ce formează curtea ovală din fața bisericii și domină valea Dunării.

Format după vechile tradiții ale meșterilor zidari, Prandtauer a ur-

mărit cu conștiinciozitate fazele construcției — de la proiect pînă la cele mai mici detalii de execuție — la toate monumentele pe care le-a realizat.

Andreas Schlüter (1664—1714), sculptor și arhitect, format la școala barocă italiană și activ în zonele nordice, lucrează întîi la Varșovia, ca sculptir la palatul Krasinski, apoi la Wilanow, unde participă la edificarea palatului.

Schlüter rămîne celebru pentru construcția palatului regal din Berlin (fig. 337—339), a cărui arhitectură barocă clasicizantă este influențată de



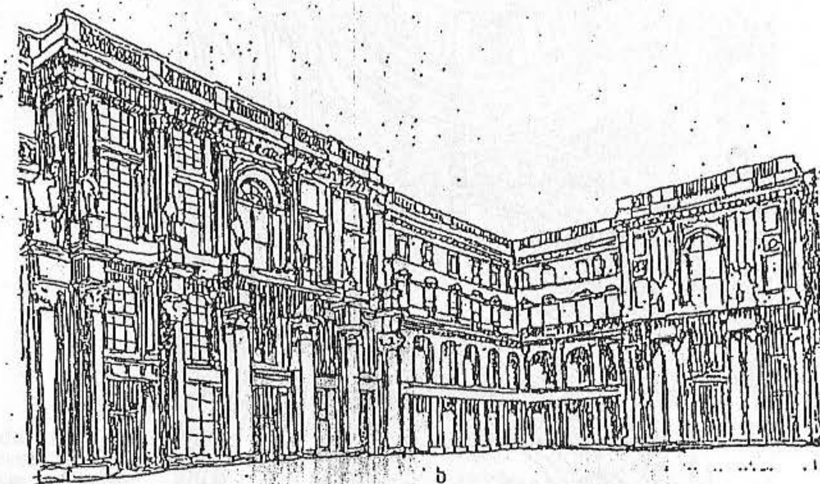
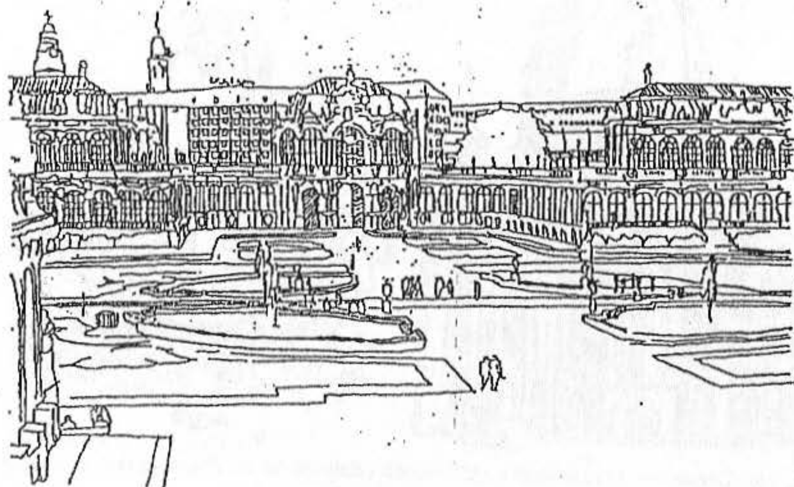


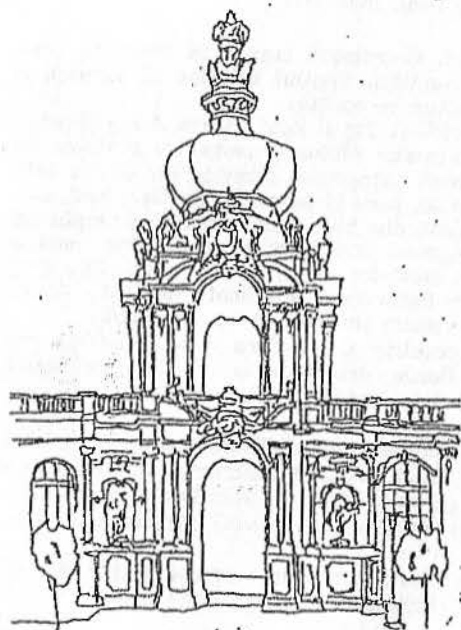
Fig. 337. Berlin — Palatul regal:
a — fațada spre piață; b — curtea interioară.

Christoph Dientzenhofer (1655—1722), stabilit în Boemia împreună cu fiul său Killian Ignaz (1689—1751), reprezentant de excepție al acestei adevărate dinastii de constructori, ca și fratele său Johann, contribuie la gloria arhitecturii baroce în Boemia, la renumele pe care îl capătă Praga barocă, *Orașul de aur*.

Mattäeus Pöppelman (1662—1736), arhitect al curții princiare saxone în timpul domniei Prințului elector. August cel Puternic, este autorul palatului Zwinger din Dresda (fig. 343, 344). Stilul său exuberant și grațios

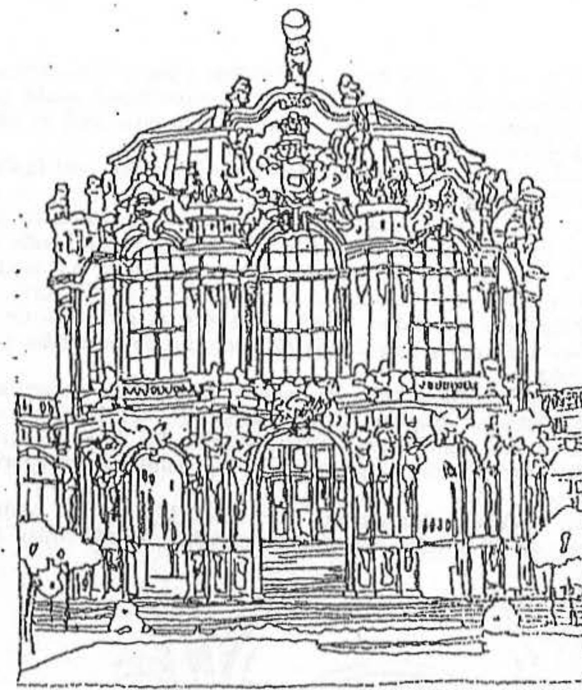


a

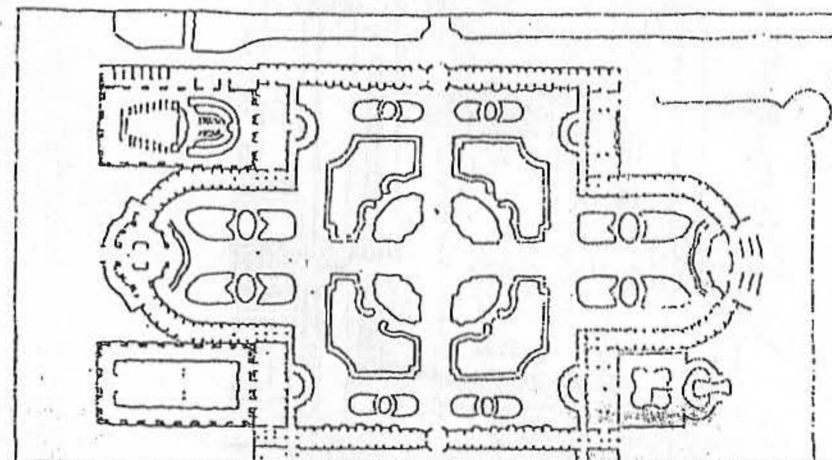


b

Fig. 343. Dresda — Palatul Zwinger, 1711—1722:
a — vedere; b — detaliu galeria exterioară.
arhitect Mathaus Poppelmann, sculptor Balthasar Permoser.



a



b

Fig. 344. Dresda — Palatul Zwinger:
a — detaliu corp central; b — plan ansamblu.

se situează la limita între Baroc şi Rococo. Prin volumetria ansamblului, prin elansarea verticală a pavilioanelor ce marchează axele, prin tratarea vitrată a faţadelor, palatul din Dresda ilustrează încă o dată tangenţa care există între stilul Baroc şi cel Gotic.

Palatul de vară de la Dresda este unul dintre cele mai fantastice exemple ale arhitecturii baroce tîrzii. Galerii transparente pe un singur nivel inconjoară o curte vastă, destinată spectacolelor ecvestre. În punctele cardinale sînt dispuse pavilioane cu două nivele. Palatul este dotat cu un teatru şi o sală de bal. Pavilioanele au o decoraţie exuberantă, în care elementul sculptural este perfect armonizat cu arhitectura.

Cu arhitectura sa vioaie, plină de graţie şi eliberată de convenienţe rigide, palatul Zwinger reprezintă un moment caracteristic al arhitecturii baroce germane.

Georg Bähr (1666—1730), important arhitect al Barocului, îşi începe cariera ca maestru dulgher. Se preocupă de soluţionarea edificiilor de cult de tip central, dintre care Frauenkirche din Dresda — cea mai mare biserică protestantă din Germania — reprezintă încununarea activităţii sale de arhitect [22].

Biserica Fecioarei din Dresda (fig. 345, 346) are un spaţiu central de plan pătrat cu un nucleu octogonal delimitat de opt stîlpi peste care se

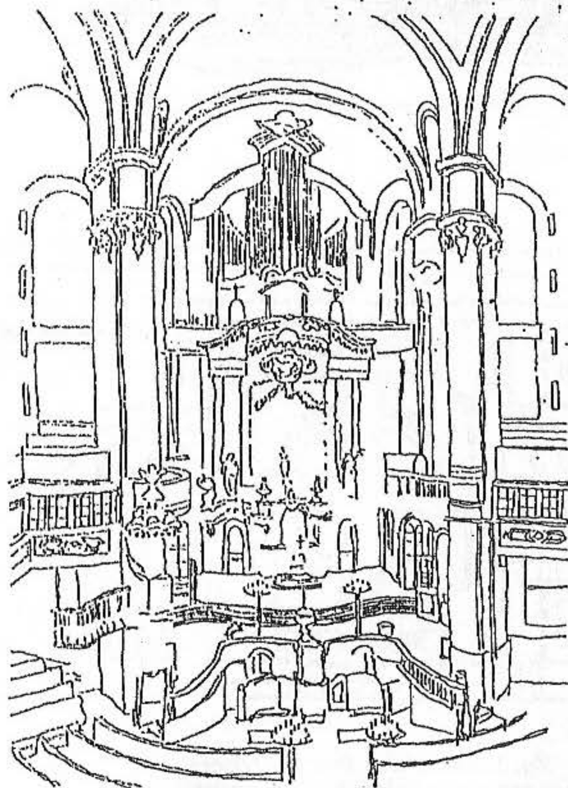


Fig. 345. Dresda — Frauenkirche (interior), 1726—1743 arhitect Georg Bähr.

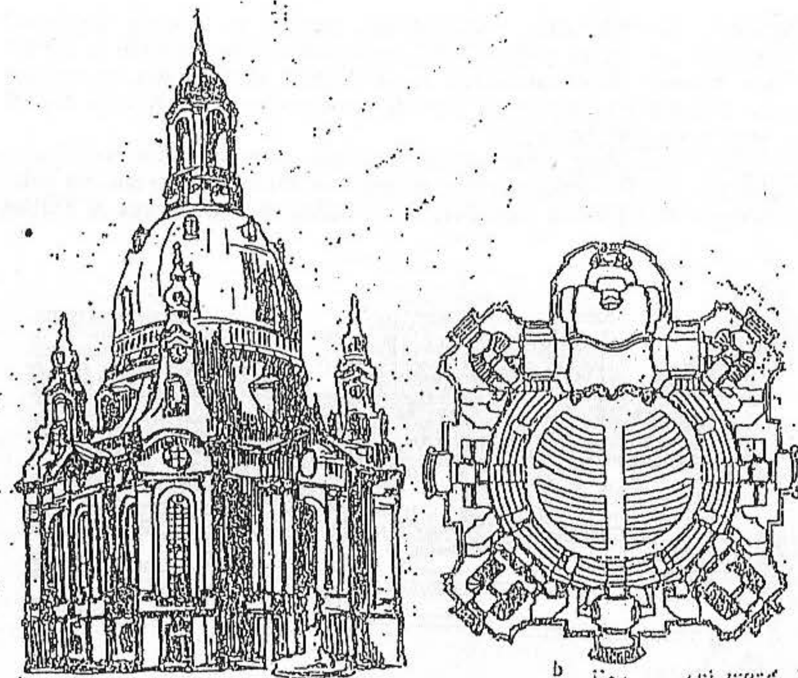


Fig. 346. Dresda — Frauenkirche, 1726—1743 (distrusă în al II-lea război mondial): a — vedere; b — plan arhitect Georg Bähr, 1666—1738.

ridică cupola; patru turnuri de colţ flanchează cupola în exterior, subliniind imaginea îndrăzneaţă a volumului. Spaţiul interior al bisericii a fost soluţionat cu galerii etajate dispuse pe contur.

Fraţii *Kosmas Damian Asam* (1686—1739) şi *Egid Quirin Asam* (1692—1750), bavarezi la origine — de formaţie pictor şi respectiv sculptor —, studiază amîndoi la Roma. Decorează numeroase biserici, iar dintre cele construite în totalitate de ei, capela Sf. Ioan Nepomouk (fig. 347, 348), ctitorie amplasată lîngă propria locuinţă din München, este un exemplu de frenetică decoraţie barocă, de exagerare scenografică a surselor romane care au inspirat-o, de speculaţie a efectelor de lumină şi a iluziilor spaţiale. Abundenţa şi contorsionarea decorativă practicate de fraţii Asam depăşesc modelele romane sau germane pe care le-au cunoscut.

Arhitectura germană a dat, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, remarcabile exemplare ale stilului Baroc, prin care artişti de excepţional talent şi profesionalitate au condus la împlinirea uneia dintre cele mai însemnate etape ale arhitecturii europene.

Mulţi istorici de arhitectură încadrează în totalitate secolul al XVIII-lea german în producţia Rococo. Dacă graţia şi efervescenţa decorativă prezente în creaţia maeştrilor germani pot fi asimilate Rococo-ului, forţa şi ingeniozitatea compoziţiei spaţiale rămîn însă caracteristice Barocului.

Privind retrospectiv evoluţia culturii europene a epocii, reiese clar că Germania a excelat în domeniile arhitecturii, muzicii, literaturii.

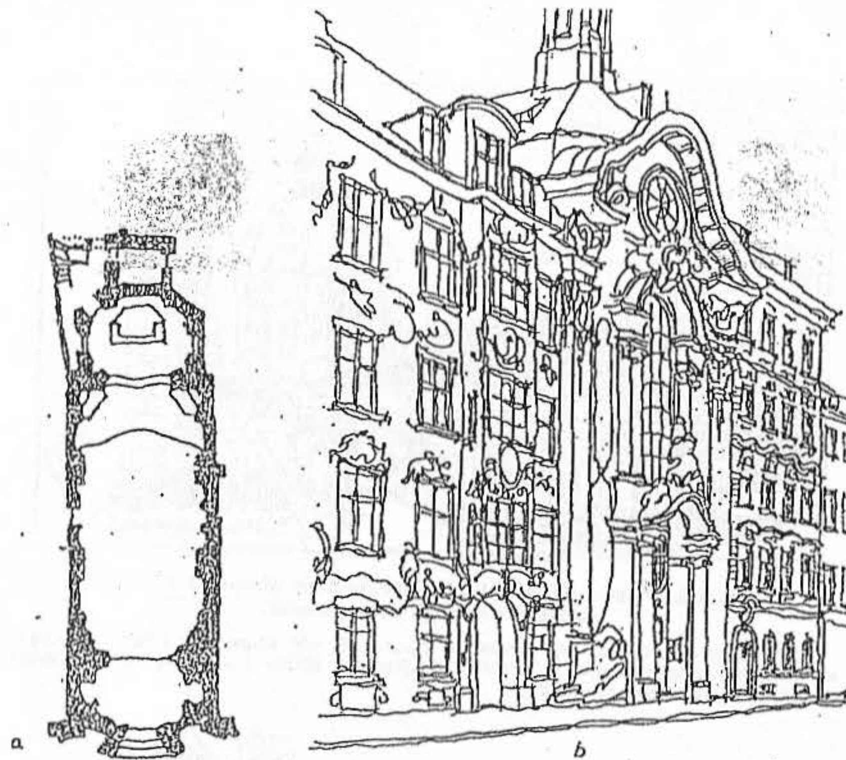


Fig. 347. München — Biserica Sf. Ioan Nepomuk, 1733—1750:
a — plan; b — fațadă
arhitecți: Kosmas Damian Asam, 1686—1739, Egid Quirin Asam, 1692—1750.



Fig. 348. München — Biserica Sf. Ioan Nepomuk (interior).

Opera fraților Asam, de formație sculptori, pictori, decoratori, stucatori, personalizează tendința decorativistă a Barocului german. Artiștii sînt influențați în creațiile lor de Borromini și în special de Bernini.

În mica biserică din München, compoziția arhitecturală barocă este susținută de efecte scenografice, de o decorație melodramatică ce face uz de sculptură, pictură, stucaturi aurite, jocuri de umbră și lumină, cu scopul de a produce o extraordinară senzație de surpriză.

BAROCUL ÎN BOEMIA ȘI MORAVIA

Dintre statele încorporate în Imperiul Austriac, Boemia și Moravia intră sub stăpînire habsburgică din anul 1526 și sînt recunoscute ca posesiuni ereditare ale dinastiei, prin Pacea Westfalică.

În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, Barocul își imprimă caracterul asupra majorității construcțiilor realizate în cele două state. S-a produs o arhitectură de excepțională calitate, la care contribuția maeștrilor italieni, germani sau cehi, relația cu caracteristicile stilului din țările germane nu au făcut decît să adauge unei tradiții solide și unui specific de mare valoare.

În forma sa timpurie, stilul își face apariția în timpul Războiului de treizeci de ani, al cărui controversat erou — generalissim al Imperiului — Albrecht Wenzeslaus Wallenstein — dispune edificarea la Praga a propriei reședințe. Palatul Wallenstein (fig. 349) este construit de maeștrii italieni între anii 1621—1630.

Barocul își continuă evoluția și după Pacea Westfalică, cu monumente semnificative în concernul manifestărilor europene.

Palatul Czernin (fig 350), executat la Praga în 1667 de arhitectul italian Francesco Caratti, este unul dintre clasicele exemple de pătrundere a stilului din Italia în Imperiul Austriac.

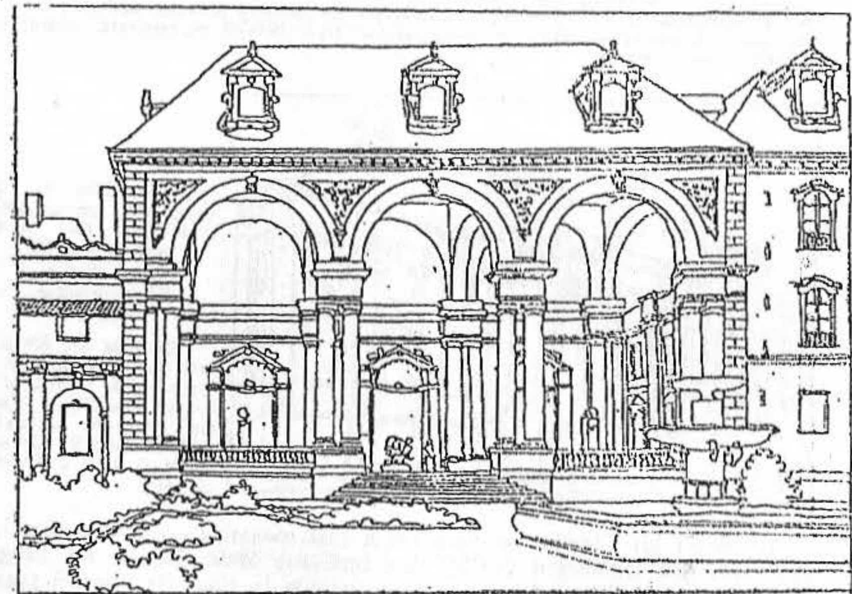


Fig. 349. Praga — Palatul Wallenstein (loggia), 1621—1630
arhitecți: Antonio, Pietro Spezza.

Generalissimul Albrecht Wenzeslaus von Wallenstein dispune construcția primei reședințe nobiliare în stil baroc din Praga. Arhitectura palatului Wallenstein este puternic influențată de Barocul italian, păstrînd încă elemente manieriste.

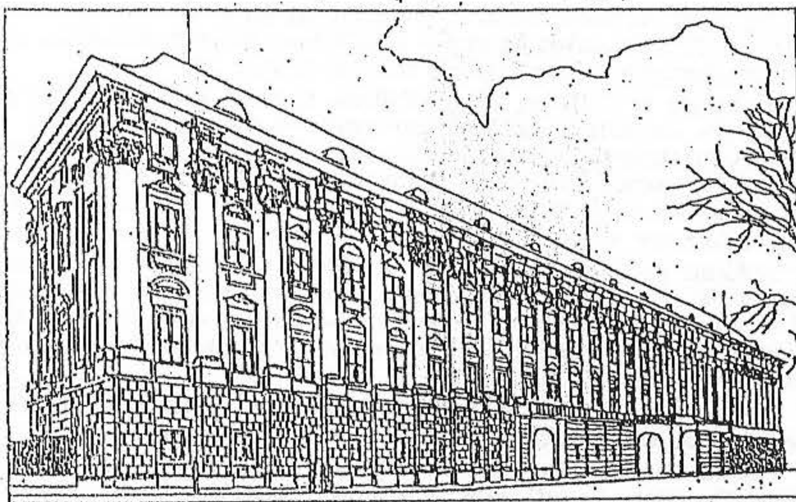


Fig. 350. Praga — Palatul Czernin, 1667
arhitect Francesco Caratti.

Fațada palatului exprimă caracterele stilului baroc prin modul reliefat de tratare a bosajului de la parter și a ordonanței de coloane colosale angajate de la etaj. Această modalitate de exprimare plastică tipic barocă accentuează contrastul dintre umbră și lumină.

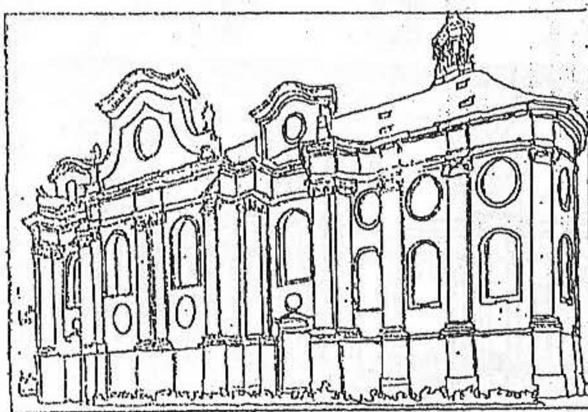


Fig. 351. Biserica Sf. Margareta (mănăstirea benedictină din Brevnov), 1708—1715
arhitect Christoph Dientzenhofer, 1655—1722.

Biserica Sf. Margareta din Brevnov este o importantă verigă din lanțul tipului de biserici conceput de Guarini, cu suită de planuri ovale și arce tridimensionale.

Proiectul lui Guarini — care nu a fost executat — pentru biserica Fecioarei din Oettingen (1679), din cartierul Mala Strana din Praga, reprezintă o verigă din lanțul care a condus la tipul de biserică realizat din tangente de forme ovale în plan și bolți susținute de arce tridimensionale. În Boemia, se ridică două asemenea biserici: cea din Gabel (1699), datorată lui Hildebrandt, și biserica Sf. Margareta a mănăstirii benedictine (1708—1711), din Brevnov (fig. 351), lîngă Praga, operă a lui Christoph Dientzenhofer.

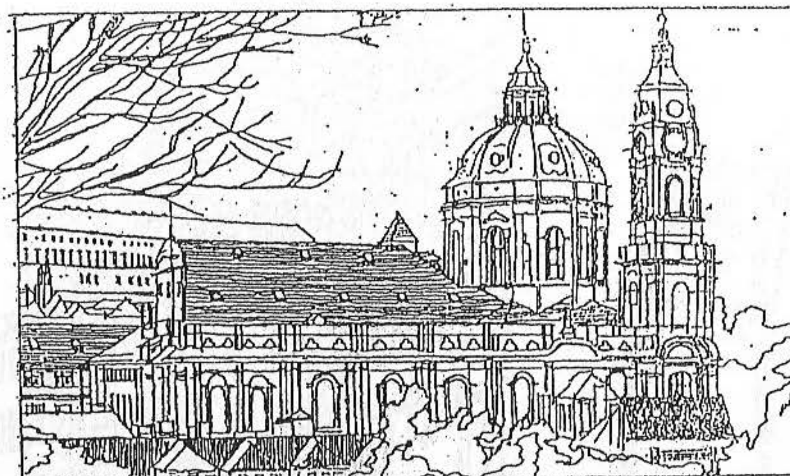


Fig. 352. Praga — Biserica Sf. Nicolae (în Mala Strana), 1703—1711
arhitect Christoph Dientzenhofer.

Una dintre cele mai reprezentative construcții ale orașului, edificiul conceput de Christoph Dientzenhofer și terminat de fiul său Kilian Iznaz este un monument de marcă al Barocului praghez.

Praga, devenită capitală a Imperiului Austriac în perioada avansării forțelor otomane în Europa Centrală, cunoaște o mare înflorire. Între anii 1630 și 1780, orașul a fost restructurat pe baza vechiului traseu gotic. O dată cu restructurarea urbană, se construiesc în vechile cartiere istorice — Hradcany, Mala Strana, Orașul Vechi și Orașul Nou — nenumărate palate nobiliare, reședințe burgheze, hanuri, ansambluri mănăstirești și biserici în stil baroc: în Mala Strana — biserica Sf. Nicolae (fig. 352) și palatele Wallenstein, Fürstenberg, Schönbrunn (fig. 353) etc.; în Orașul Vechi, monumentele baroce înconjoară Piața Krizovnicke; în Orașul Nou, cele mai prețioase monumente baroce sînt concentrate în jurul Pieței Carol; printre ele se remarcă biserica Sf. Ignațiu și fostul Colegiu Iezuit.

Praga este unul din orașele central-europene, în care arhitectura barocă atinge culmea perfecțiunii.

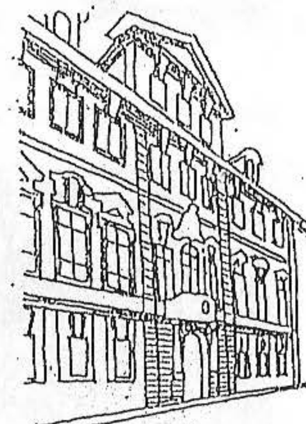


Fig. 353. Praga — Palatul Schönbrunn.

Executată în Baroc timpuriu (1643—1656), construcția este refăcută după proiectul lui Santini în 1715. În spatele palatului, o mare grădină oferă o minunată priveliște asupra orașului.

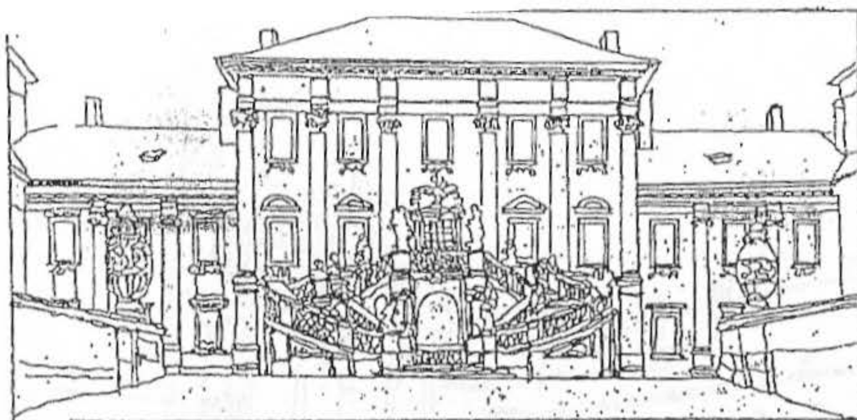


Fig. 354. Praga — Palatul Troja, 1679—1696
arhitect Jean-Baptiste Mathey, 1630—1695.

La palatul construit în împrejurimile orașului, arhitectul de origine franceză revine la simplitatea vilei palladiene, accuzînd plastica și dinamica barocă la corpul central și scara exterioară.

În împrejurimile orașului se ridică mănăstiri și, după obiceiul epocii, palate sau vile cu grădini încadrate în peisaj: mănăstirea benedictină din Brevnov (fig. 351); castelul Troja (fig. 354) etc.

Valoroase palate baroce se găsesc și la Roudnice, Mnuchova Hradiste, Novo Hrady de lîngă Vysoke Myte, Becvary de lîngă Kolin, Vrtba etc.

Dintre arhitecții activi în perioada barocă în Boemia și Moravia, Christoph Dientzenhofer și fiul său Kilian Ignaz ilustrează în mod semnificativ manifestările stilului. Biserica Sf. Margareta a mănăstirii benedictine din Brevnov — Praga și biserica Sf. Nicolae din Mala Strana, datorate lui Christoph Dientzenhofer, reprezintă monumente de marcă ale Barocului praghez.

Kilian Ignaz Dientzenhofer, format profesional sub îndrumarea tatălui său și apoi a lui Hildebrandt, ajunge figura centrală a arhitecturii din Boemia în perioada barocă. La Praga, construiește reședințe somptuoase și se remarcă în special prin construcția de biserici (Sf. Ioan Nepomouk în Hradcany, 1720—1728; Sf. Toma în Mala Strana, 1723; Sf. Ioan Nepomouk pe Stînci, 1730—1739, cu turnuri de vest dispuse diagonal față de planul fațadei, care accentuează dinamica barocă a volumului, fig. 355; Sf. Nicolae din Staromeste, 1723—1735, fig. 356).

Construcție medievală, aparținînd aceluiași arhitect, biserica S. Iacob (fig. 357) a fost transformată în stil baroc (în perioada 1689—1702) de maestrul ceh J. S. Panek; refacerea interiorului reprezintă o mare reușită în spiritul epocii. Reprezentative sînt și bisericile pe care le-a executat la Karlovy-Vary (Sf. Margareta) și Kladno (Sf. Fecioară), unde reia formula volumetrică a bisericii pragheze Sf. Ioan.

Barocul este, alături de Gotic, stilul cel mai răspîndit în Boemia și Moravia, fiind interpretat și în arhitectura urbană a burghezilor, în cea rurală. În programul de clădiri de cult, numărul construcțiilor baroce, impresionant de mare, este rezultatul propagandei catolice datorate dominației austriece.



Fig. 355. Praga — Biserica Sf. Ioan Nepomuk, 1730—1739
arhitect Kilian Ignaz Dientzenhofer.

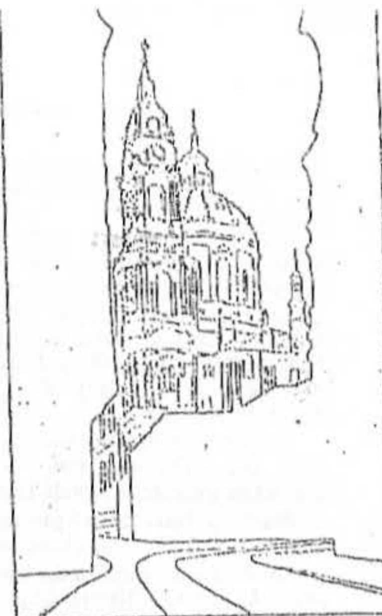


Fig. 356. Praga — Biserica Sf. Nicolae, 1732—1735
arhitect Kilian Ignaz Dientzenhofer.

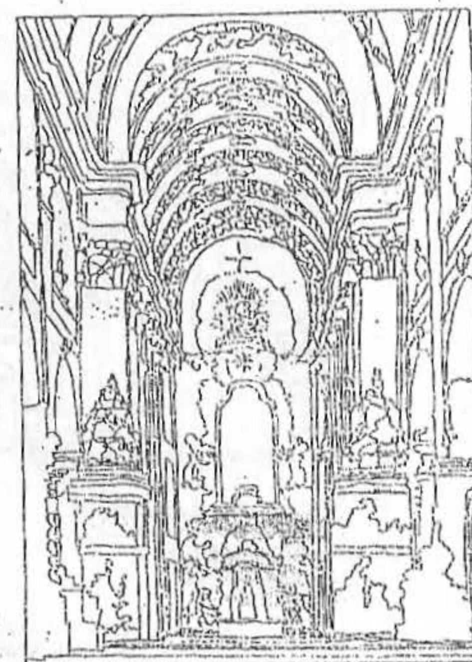


Fig. 357. Praga — Biserica Sf. Iacob (interior), 1689—1702
arhitect J. S. Panek.

BAROCUL ÎN UNGARIA

Împărțită între Imperiul Otoman și cel Austriac, Ungaria devine regat ereditar al dinastiei de Habsburg în 1687, după definitiva eliberare de sub turci.

Arhitectura barocă înflorește de-abia după ocupația habsburgică și primește influența austriacă. Stilul este promovat de maeștrii italieni și austrieci, căpătînd în timp aspecte caracteristice.

Andreas Mayerhoffer, originar din Salzburg, se stabilește în Ungaria unde realizează valoroase monumente baroce: Biserica Universității (1722—1742, fig. 358) și Palatul Péterffy (1755), la Pesta; palatul Grassalkovich (1744—1747) din Gödöllö (fig. 359), unde introduce elemente regionale specifice.

Anton Erhardt Martinelli edifică la Budapesta Casa Invalizilor (1727—1735, fig. 360), cea mai mare clădire barocă din Ungaria. Construcția reia tema Palatului Invalizilor de la Paris.

Mathias Gerl construiește la Eger (între 1758—1773) biserica minoriților (fig. 361), important monument inspirat de Barocul austriac.

Exemplu de amplă reședință nobiliară — avînd ca model Versailles-ul — este și palatul Eszterházy (fig. 362), executat la Fertőd, între anii 1744—1766.

Stilul se răspîndește în Ungaria, în arhitectura urbană curentă ca și în cea rurală. Orașe ca Eger, Székesfehérvár și altele au un pronunțat caracter baroc.



Fig. 358. Pesta — Biserica Universității, 1722—1742 arhitect Andreas Mayerhoffer.

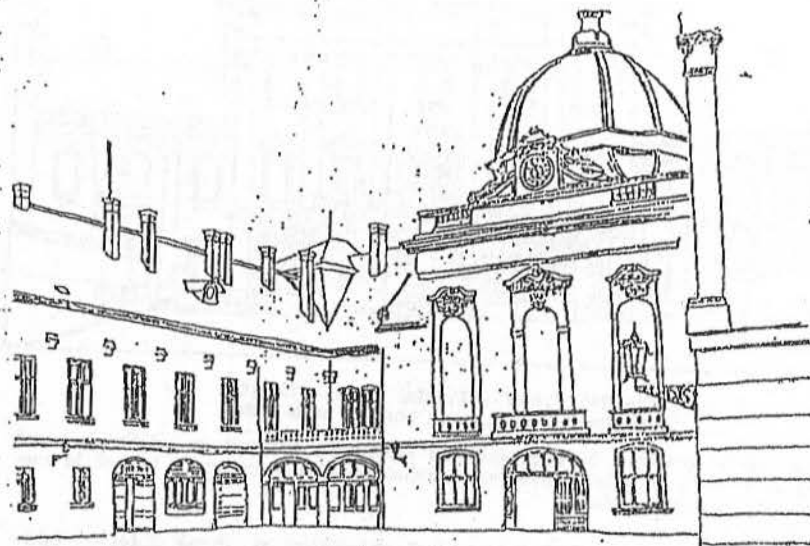


Fig. 359. Gödöllö — Palatul Grassalkovich, 1744—1747.

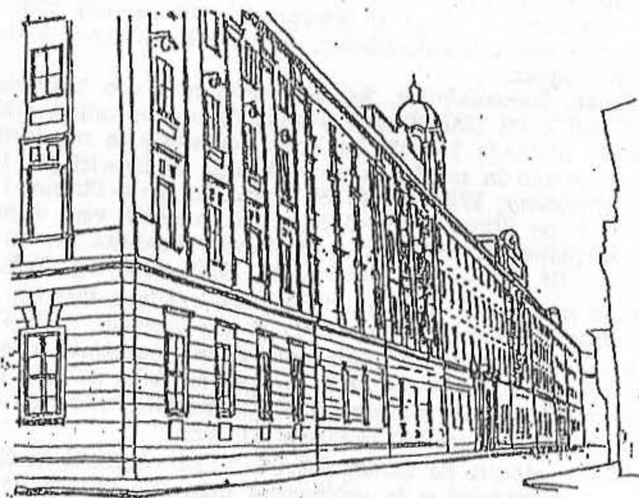


Fig. 360. Budapesta — Casa invalizilor, 1727—1735 arhitect A. E. Martinelli.



Fig. 361. Eger — Biserica minoriților, 1758—1773 arhitect Mathias Gerl.

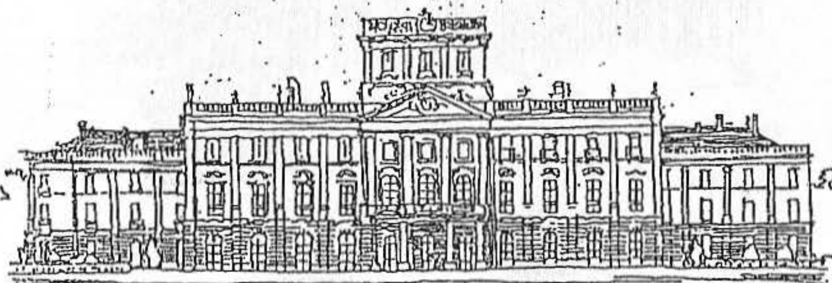


Fig. 362. Fertod — Palatul Eszterhazy.

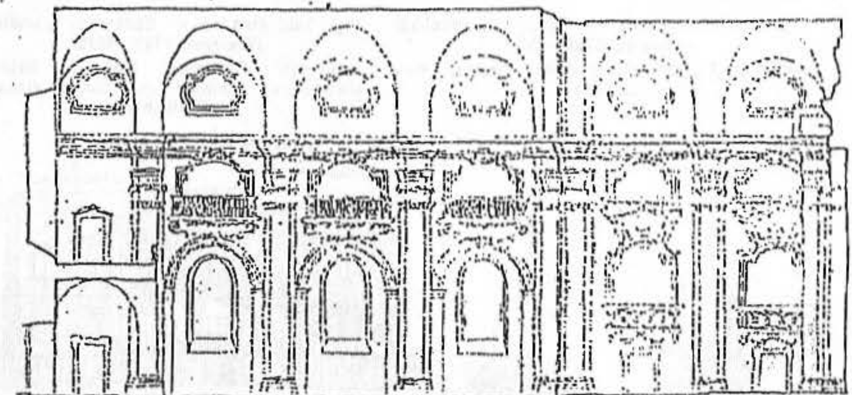
În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, cele trei state române își continuă evoluția administrativă și politică, separat.

BAROCUL ÎN TRANSILVANIA

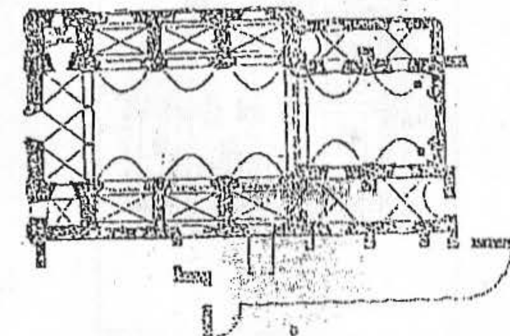
Dintre cele trei Țări Române, Transilvania este inclusă în Imperiul Austriac în anul 1691. După anexare, în arhitectura Principatului este adoptat Barocul de tip austriac, promovat de dominația habsburgică și de biserica catolică, iar activitatea constructivă capătă mare amploare.

Sînt abordate diverse programe de arhitectură într-o variantă a stilului cu vizibile caracteristici locale.

Un mare reviriment îl are edificarea clădirilor de cult, în special catolice. În orașele mari sînt ridicate biserici și catedrale cu aspect monumental: Biserica Mănăstirii Iezuite din Cluj (1718—1724, fig. 363); Catedrala Catolică din Timișoara (1736—1754, fig. 364), executată după proiectul arhitectului *Joseph Emmanuel Fischer von Erlach*, fiul și



a



b

Fig. 363. Cluj — Biserica mănăstirii iezuite, 1718—1724.
a — secțiune interioară; b — plan.

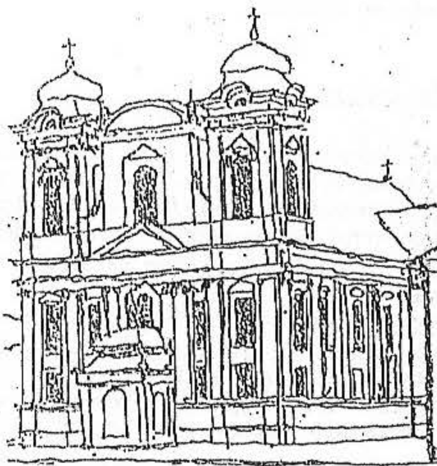


Fig. 364. Timişoara — Catedrala catolică (vedere), 1736—1754 arhitect Joseph Emmanuel Fischer von Erlach.



Fig. 365. Oradea — Catedrala catolică (vedere), 1762—1770 arhitecţi: Giovanni Battista Ricca, Domenico Luchini şi Franz Anton Hillebrand.



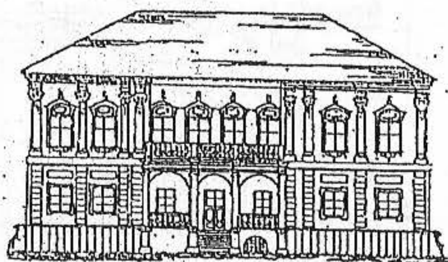


Fig. 366. Blaj — Catedrala greco-catolică (vedere), 1738—1785 arhitect Anton Erhardt Martinelli.

Fig. 367. Coplean — Castelul Haller (vedere), începutul secolului al XVIII-lea.

colaboratorul cunoscutului arhitect Johann Bernhardt Fischer von Erlach; Catedrala Catolică din Oradea (1762—1770, fig. 365), datorată arhitecţilor italieni *Giovanni Battista Ricca* şi *Domenico Luchini* şi vienezului *Franz Anton Hillebrand*; Catedrala Greco-Catolică din Blaj (1738—1765, fig. 366), construită de arhitectul vienez *Anton Erhardt Martinelli*, activ şi la Budapesta etc.

Palate reprezentative cu deosebite calităţi artistice se construiesc în centre urbane sau pe domenii nobiliare. Dintre reşedinţele de pe domenii rurale se disting prin calitatea arhitecturii: castelele Haller din Coplean (fig. 367) şi Wesselény din Jibou, construite la începutul secolului al XVIII-lea; castelele Teleki din Gorneşti şi Dumbrăvioara, executate către sfîrşitul secolului. Arhitectul *Joseph Emmanuel Fischer von Erlach*, activ şi la Timişoara, amplifică în 1750 castelul renascentist de la Bonţida. În cazul marilor oraşe, importante reşedinţe baroce s-au realizat: la Oradea, unde *Franz Anton Hillebrand*, arhitectul catedralei din oraş, execută Palatul Episcopal (1762—1770, fig. 368); la Cluj, se edifică palatul Banffy (1774—1785, fig. 369), operă a arhitectului german *Eberhardt Blaumann*; la Sibiu, arhitectul austriac *Anton Erhardt Martinelli*, amintit pentru construcţiile de la Blaj şi Budapesta, execută palatul Brukenthal (1778—1785, fig. 370).

În cadrul arhitecturii militare, se construiesc impresionante fortificaţii de tip *Vauban*, la care este adaptată decoraţia barocă. Unul dintre cele mai cunoscute exemple este cel al cetăţii de la Alba Iulia (fig. 371), unde din punctul de vedere al plasticii arhitecturale se evidenţiază porţile bogat decorate, executate de arhitectul austriac Johann König [9].

Pătrunderea tîrzie a stilului în Transilvania determină manifestări cu tendinţe clasicizante, monumentele avînd unele o elegantă sobrietate, cum este cazul marilor biserici catolice, al palatului Brukenthal din Sibiu

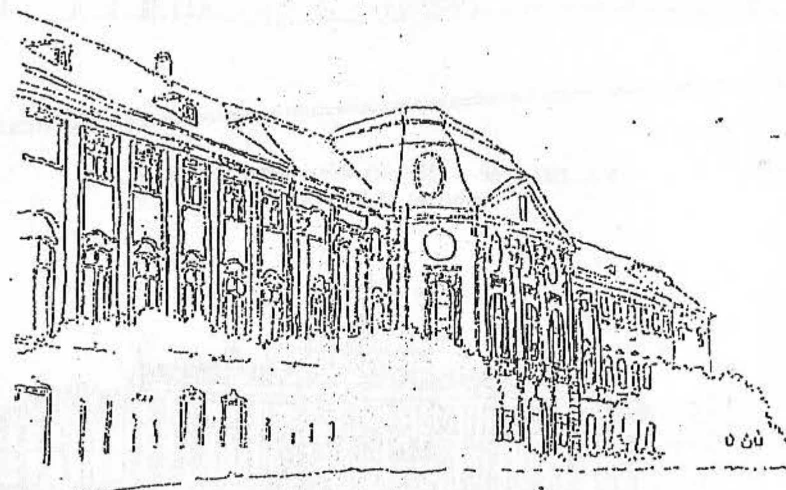


Fig. 368. Oradea — Palatul episcopal (vedere), 1762—1770 arhitect Franz Anton Hillebrand.

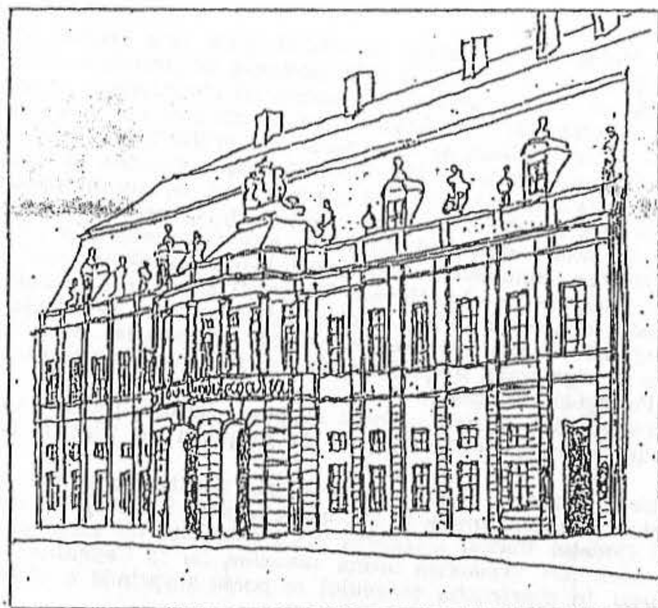


Fig. 369. Cluj — Palatul Banffy (vedere), 1774—1785
arhitect Eberhardt Blaumann.

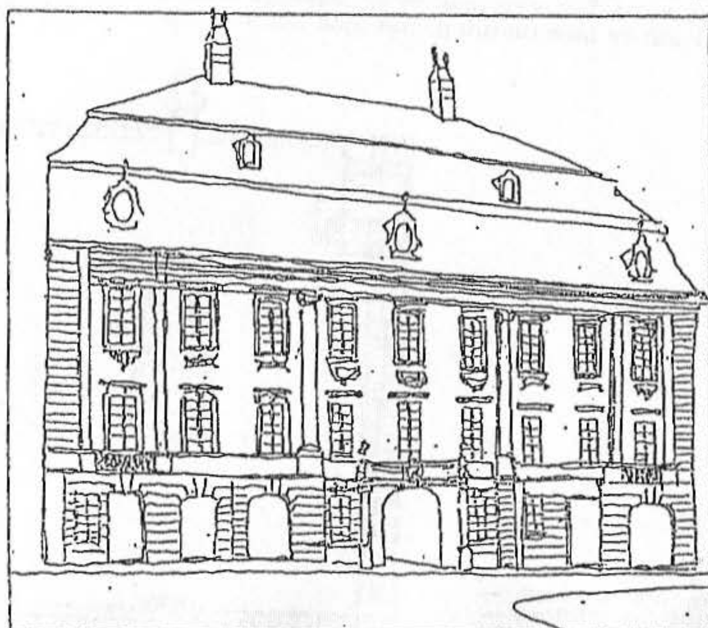


Fig. 370. Sibiu — Palatul Brukenthal (vedere), 1778—1735
arhitect Anton Erhardt Martinelli.

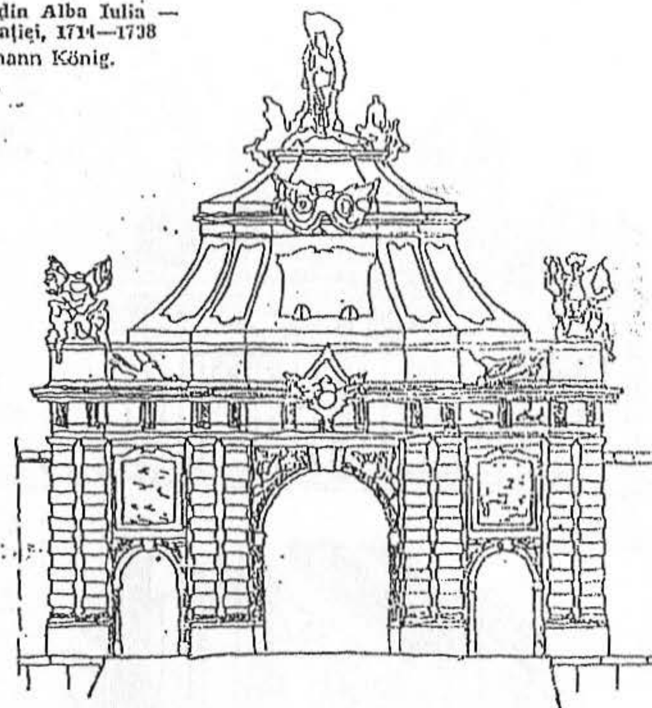


Fig. 371. Cetatea din Alba Iulia —
Poartă a fortificației, 1714—1738
arhitect Johann König.

al celui episcopal din Oradea, care amintește plastica de fațadă a palatului imperial Schönbrunn de lîngă Viena.

În alte cazuri, se adoptă o tratare mai grațioasă, în care primează vioiciunea compoziției, caracteristică pentru castelul Haller din Coplean sau la palatul Banffy din Cluj.

Ca și în celelalte zone — în special central europene — Barocul se manifestă în forme simplificate și în arhitectura urbană a clasei mijlocii, în cea rurală. Deși influența austriacă este pregnantă, stilul capătă aspecte particulare în arhitectura monumentală, dar în special în formele pitorești ale Barocului popular.

ELEMENTE BAROCE ÎN VALAHIA ȘI MOLDOVA

Principate suzerane, vasale Imperiului Otoman, Valahia și Moldova păstrează tradiția arhitecturii medievale de factură post-bizantină cu un pregnant specific local. Arhitectura este în continuă evoluție și primește influențe occidentale de tip baroc, care nu sînt destul de semnificative pentru a-i schimba radical imaginea. Elemente de factură barocă intervin uneori în domeniul decorației. Este continuată tradiția legării spațiului exterior cu cel interior prin portice, logii, pridvoare, prezente constant la clădirile de cult și cele laice.

Influența barocă nu se limitează însă la decorație. În Moldova, în secolul al XVII-lea, se constată caracterul baroc pe care îl iau construcțiile, caracter ce se grefează pe tradiția locală. Apar elemente baroce la monumente ale tipului local, dar și la cele cu influențe străine. Consta-

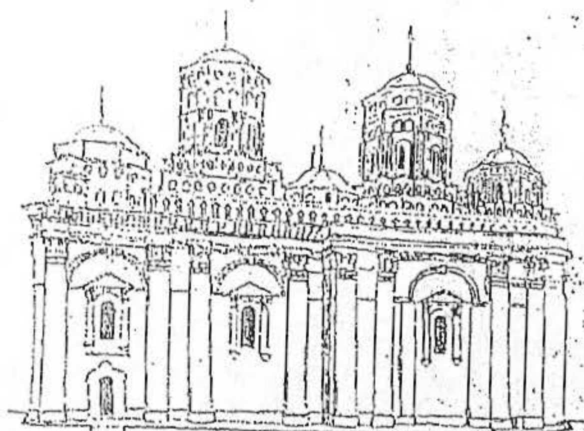


Fig. 372. Iași — Biserica mănăstirii Golia (fațada sudică), secolul al XVII-lea.



Fig. 373. Mogoșoaia — Palatul princiar (fațada spre lac), secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.

tăm acest fenomen la biserica mănăstirii fortificate de la Dragomirna, la biserica mănăstirii Trei Ierarhi din Iași, a căror decorație este de factură armeană. Barocă în aspect și influențată de arhitectura rusă sau polonă este biserica mănăstirii Golia din Iași (fig. 372) care, dintre monumentele moldovenești, are pentru fațade cel mai clar aspect baroc.

Domnia lui Vasile Lupu a marcat înflorirea spiritului baroc în Moldova.

În Valahia, elemente baroce pătrund în perioadele domniilor Cantacuzinilor, a lui Constantin Brîncoveanu și continuă în secolul al XVIII-lea, în perioada post-brîncovenească. Cele mai semnificative pentru preluarea noilor elemente sînt palatul domnesc de la Mogoșoaia (fig. 373) și ansamblul mănăstirii Hurezi, construite în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.

Ca și în Moldova, în Valahia, caracterul baroc este preluat în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea prin elemente de principiu compozițional, care țin de spiritul arhitecturii baroce cu reminiscențe renascentiste. Astfel, se constată o tendință de tratare simetrică a ansamblului, exemplificată, printre altele, și în compozițiile arhitecturale de la mănăstirile Hurezi sau Văcărești (fig. 374). Aceeași axialitate și simetrie este urmărită și la conacele princiare sau nobiliare. În ansamblurile mănăstirești sau rezidențiale, biserica sau palatul sînt puse în valoare prin plasarea lor în axul compoziției. Opțiunea este frecventă și o întîlnim la cele mai celebre monumente ale perioadei brîncovenești sau post-brîncovenești: Potlogi; Mogoșoaia; Hurezi; Văcărești etc. Conacele nobiliare sau voievodale se deschid spre grădini orînduite și spre heleșteele care constituie oglinzi de apă în care se reflectă construcția. Remarcabile pentru această organizare spațială de tip baroc sînt palatele brîncovenești de la Potlogi și Mogoșoaia.

În Valahia se mai remarcă, pentru elemente baroce, palatele Cantacuzinilor, din perioada 1640—1670, de la Filipeștii de Tirg și Măgureni [31].

În Moldova, apare la unele conace — din păcate insuficient cercetate — maniera de compunere în stil baroc a clădirii însăși. La conacul din Cîrlogi (județul Bacău) încăperea principală este un salon de plan eliptic cu scara care urmărește forma zidurilor, iar la Cepelnița, tot în județul Bacău, în construcția conacului se poate surprinde o etapă barocă peste care s-a suprapus cea neo-clasică.

Totuși, Barocul nu s-a manifestat în plenitudinea sa nici în Valahia, nici în Moldova; în construcțiile din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea pot fi surprinse doar elemente baroce adăugate stilului românesc de arhitectură atît de bine constituit. Din lipsa documentelor și a unei reduse

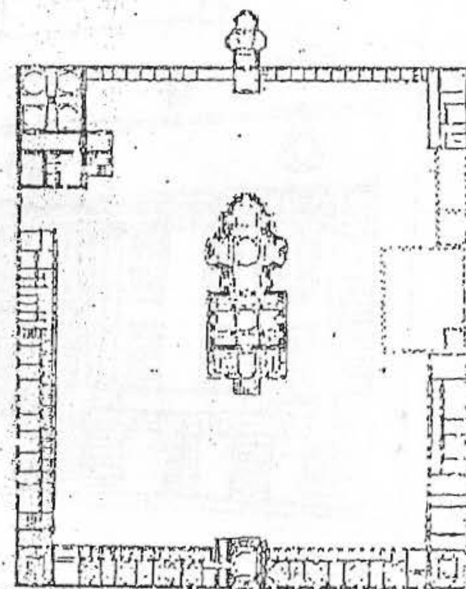


Fig. 374. București — Mănăstirea Văcărești — demolată (plan ansamblu), secolul al XVIII-lea.

activităţi de cercetare, este greu de dovedit de unde au provenit influenţele. Cert este că domnii români Constantin Brîncoveanu, Vasile Lupu şi cei din familia Cantacuzino au avut contacte cu lumea occidentală, cu Italia şi Transilvania (în cazul lui Vasile Lupu, se poate constata că relaţiile se îndreaptă şi către Polonia şi Rusia); nu trebuie neglijat Barocul ce se practica în această perioadă la Constantinopol şi care a influenţat arhitectura din Ţările Române.

Arhitectura barocă este preluată în Principatele Române, în mod selectiv. Se menţin elementele tradiţionale, iar evoluţia se îndreaptă spre o decoraţie vioaie, delicată, ce afectează atît construcţiile ecleziastice, cît şi pe cele seculare. Elementul caracteristic este ordonarea planului după reguli ale Renaşterii şi Barocului, dar şi cu scop funcţional. Proporţionarea faţadelor urmăreşte aceleaşi reguli, mai apropiate de cele renascentiste, dar imaginea generală trimite tot la înrădăcinata arhitectură locală.

Prezenţa pridvoarelor, a logiilor deschise spre o natură care începe a fi controlată pentru a pune în valoare construcţia cu care se armonizează sînt tot atîtea elemente de factură occidentală, în esenţă de factură barocă.

Această idee de relaţie a spaţiului construit cu cel exterior va fi transmisă şi arhitecturii populare, din toate zonele ţării.

BAROCUL ÎN POLONIA

Avîntul politic pe care îl luase anterior regatul polonez este, în secolul al XVII-lea, în regres, pentru ca pînă la sfîrşitul secolului al lea, ţara să fie dezmembrată şi să-şi piardă independenţa.

Rivalităţile interne şi războaiele duse pe planuri diferite, cu Suedia, Rusia, atacurile cazacilor şi, în fine, lupta contra Imperiului Otoman marchează viaţa Poloniei în secolul al XVII-lea.

Datorită principiului de alegere a suveranului de către nobilime şi înaltul cler, statul polonez căpătase caracterul unei monarhii nobiliare.

La începutul secolului al XVIII-lea, Polonia trece prin mari dificultăţi externe şi interne. Este perioada din care începe acţiunea în consens a intervenţiilor străine, care va conduce la desfiinţarea statului şi împărţirea sa (la sfîrşitul secolului) între Prusia, Rusia şi Austria.

Majoritatea populaţiei era formată din ţărani aserviţi claselor privilegiate, marea nobilime şi clerul înalt. Mica nobilime, sărăcită, deşi avea drepturi civice, nu exercita nici o autoritate politică. Locuitorii oraşelor, care contribuiseră la prosperitatea ţării în secolul al XVI-lea, dar care nu aveau dreptul să achiziţioneze domenii funciare, nu puteau participa la alegerea regelui şi practic erau lipsiţi de drepturi politice.

Reforma religioasă pătrunde în special în rîndurile populaţiei de colonişti de origine germană. Biserica catolică sprijinită de Contrareformă rămîne o forţă în stat şi influenţează orientarea artistică prin exemplul italian promovat de ordinul monastic din Compania Iezuiţilor.

Barocul timpuriu — etapă în care în Polonia lucrează întîi arhitecţi italieni — este prima formă de exprimare a stilului şi apare la începutul secolului al XVII-lea [21].



Fig. 375. Kielce — Palatul episcopal (vedere), 1637—1641
arhitecţi: Tomasso Poncini, Kasper Bazanka.
Construit în Barocul timpuriu, pe plan rectangular cu turnuri la colţuri, palatul episcopal a fost completat de arhitectul Kasper Bazanka în secolul al XVIII-lea. Decoraţia pictată şi în structură datează din anul 1640.

La Cracovia, arhitecţi italieni construiesc biserica iezuită Sf. Petru (1605—1619), replică monumentală a bisericii romane Il Gesu şi operează adăugiri la palatul regal Wawel. Italianul Andrea Spezza, din familia activă la Praga în aceeaşi perioadă, edifică biserica de la Bielany (1618—1630), lîngă Cracovia.

Barocul timpuriu este prezent şi în arhitectura caselor burgheze, în ample reşedinţe nobiliare sau ecleziastice (palatul episcopal de la Kielce, lîngă Cracovia, 1637—1641, fig. 375). Compoziţia arhitecturală a acestor clădiri este în general simetrică şi are reminiscenţe renascentiste de tip manierist.

Barocul polonez în faza sa de apogeu se manifestă începînd cu anul 1650 şi este caracterizat printr-o mai mare bogăţie decorativă, în care stucaturile sînt elementele dominante. Iniţiat de maeştrii italieni, stilul este asimilat şi de atelierele de meşteri din Cracovia.

Sînt construite biserici, dintre care multe reiau exemple italiene (biserica mănăstirii din Gostyn, 1679—1698, a cărei arhitectură este inspirată de biserica barocă veneţiană Santa Maria della Salute; colegiala din Lowicz; bisericile: parohială din Leszno, benedictină din Cracovia, franciscană din Poznan etc.). La monumentele religioase este frecvent adoptat tipul bazilical cu navele flancate de capele.

Se construiesc în continuare reşedinţe burgheze sau nobiliare. Palatul de la Wilanow (1680—1692, fig. 376), lîngă Varşovia, este unul din exemplele semnificative. Construcţia — începută de arhitectul *Agostino Locci* şi de cunoscutul maestru german *Andreas Schlüter*, care la Wilanow execută decoraţia sculpturală — este completată în secolul al XVIII-lea.

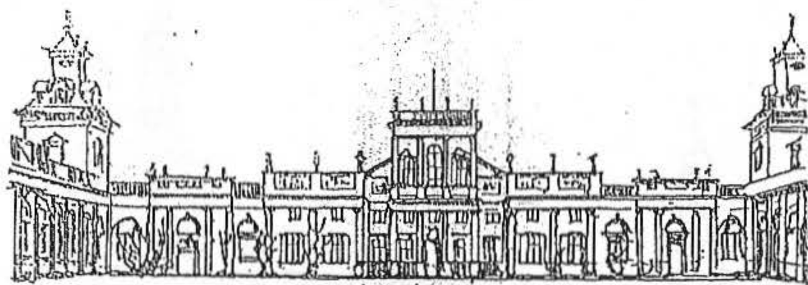


Fig. 376. Palatul din Wilanow (vedere), 1680—1692
arhitect Agostino Locci.

Construcția, realizată în perioada Barocului la apogeu, este inițial reședința regelui Jan Sobiecki. Arhitectura palatului datorată lui Agostino Locci, completată de sculpturile lui Andreas Schlüter, este compusă pe tipul vilelor de pe domeniile nobiliare, la care sînt păstrate tradiționalele turnuri de colț. În secolul al XVIII-lea, ansamblul este completat cu galerii și o sală de bal.



Fig. 377. Varșovia — Palatul Krasinski (vedere), 1677—1699
arhitect Tilman van Gameran.

Capodoperă a Barocului european, palatul Krasinski — devenit palat regal — este construit de arhitectul olandez Tilman van Gameran, care îmbină formele baroce cu cele clasicizante. Ca și la palatul Wilanow, sculptura se datorează lui Andreas Schlüter.

O tendință clasicizantă de factură nord-europeană este introdusă de arhitectul olandez *Tilman van Gameran*. Acesta construiește biserici și numeroase palate, dintre care se remarcă palatul Krasinski (1677—1696, fig. 377), din Varșovia, unde Andreas Schlüter realizează sculptura.

În faza tîrzie, Barocul polonez se desfășoară la începutul secolului al XVIII-lea, sub semnul unei febrile activități constructive. În arhitectura religioasă este în continuare interpretată formula italiană a stilului. Se remarcă activitatea maestrului polonez *Kasper Bazanka*, autor al bisericii din Imbranowice (1711—1721), inspirată de Borromini.

Efectele scenografice, jocul de lumină, concepția spațială, adoptarea planurilor de formă ovală — caracteristici ale Barocului — se manifestă din plin în Polonia, în faza tîrzie a stilului. Dintre numeroasele biserici construite în această etapă, amintim pe cea din Bielany (de lingă Varșovia) sau pe cele din zona orașului Lublin, unde arhitectul *Paolo Fontana* creează sofisticate efecte spațiale.

În arhitectura reședințelor nobiliare pătrunde și influența franceză, prin intermediul Saxoniei. După *manieră saxonă* se construiesc palate grandioase la Varșovia sau în alte orașe mari. Barocul tîrziu este preluat și în arhitectura de la sate sau în orașe mai mici, uneori este interpretat în construcțiile din lemn [24].

Arhitectura este influențată de ideile iluministe care ajung în Polonia prin relațiile cu Saxonia și Franța. Încă din faza tîrzie a Barocului apar forme Rococo, tendință spre care se îndreaptă arhitectura poloneză, care însă din a doua jumătate a secolului va căpăta — ca și în restul Europei — o orientare clasicistă.

BAROCUL ÎN RUSIA

Sub domnia lui Petru cel Mare, Rusia începe să conteze ca mare putere europeană. Este manifestă tendință expansionistă, strategia de bază fiind asigurarea accesului Rusiei la Marea Baltică și Marea Neagră. Societatea este riguros ierarhizată și se continuă intenția de apropiere de modul de viață din Europa de Vest. Prin reforme administrative se pun bazele unui strict centralism de stat în cadrul monarhiei absolute. Urmașii de marcă ai lui Petru cel Mare îi vor continua politica. Țarina Caterina cea Mare, influențată de enciclopediști și de filozofia iluministă, nu ezită însă să ducă o politică represivă în scopul menținerii autorității absolute a despoticei monarhii și a expansiunii teritoriale.

Cu aceste sacrificii, Rusia devine în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea una din marile puteri. Intenția lui Petru cel Mare de apropiere a stilului de viață din Rusia de cel al Europei Occidentale conduce pe de o parte la tendința de dezvoltare a industriei și comerțului, pe de alta la preluarea formelor de cultură din Vest.

Barocul apare reprezentat, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, în forme specifice care au marcat și stilurile de arhitectură precedente. La construcțiile baroce din Rusia lucrează arhitecți italieni, germani, secondați de arhitecții ruși care asimilaseră stilul.

Din timpul domniei lui Petru cel Mare începe construcția noii capitale, St. Petersburg. Primul plan urbanistic datorat lui *Alexandre Le Blond* datează din 1716 și va fi continuat pînă în 1769. Orașul, așezat pe Neva, este una dintre cele mai reușite realizări ale urbanismului baroc, apoi a celui clasicist.

Italianul *Domenico Trezzini*, împreună cu *Mihail Șemtov* construiesc, la Petersburg, Palatul de Vară (1709—1721), reședința lui Petru cel Mare. Edificiul, de mici dimensiuni, ilustrează prima etapă a preluării stilului din Occident, care este caracterizată prin austeritatea plasticii arhitecturale.

Palatul Celor Douăsprezece Colegii (fig. 378) din Petersburg este construit de Trezzini, între 1722—1733. Peste parterul placat în rustica, se ridică două nivele cu pilaștri colosali. Fațada, clasică în expresie, este

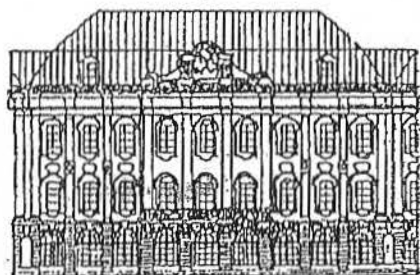


Fig. 378. Petersburg — Palatul Celor Douăsprezece Colegii (fațadă), 1722—1733 arhitect Domenico Trezzini.



Fig. 379. Petersburg — Palatul Amiralității (fațadă), 1727 arhitect Ivan Kokorinov.

înviorată prin culoare — roșu pentru ziduri și alb pentru pilaștri și ancadramente (utilizarea în contrast a culorilor este o particularitate a Barocului rus.)

Edificat în 1727 de arhitectul *Ivan Korobov*, palatul Amiralității (fig. 379) din Petersburg este dominat de un turn înalt care îi dă elanul baroc. Construcția are o plastică armonioasă, lipsită de excese decorative.

Bartolomeo Rastrelli (1700—1761), italian la origine, este principalul arhitect al Barocului în Rusia; și-a făcut studiile cu Robert de Cotte în Franța, fapt care explică tendințele Rococo ce se manifestă în operele sale. Deși de formație occidentală, el introduce elemente tradiționale rusești în creațiile sale. În 1741 este invitat în Rusia și lucrează la Petersburg și în împrejurimile capitalei. La Peterhof, unde operează o amplificare a lucrărilor începute de Le Blond, trasează cu claritate compoziția generală. Coloanele sînt pitoresc tratate, iar decorația interioară este foarte bogată. Tot la Petersburg, Rastrelli construiește biserica mănăstirii Smolnîi (1746—1761, fig. 380), de plan în cruce greacă, cu o cupolă centrală acoperită în formă de bulb. Plastica arhitecturală tipic barocă este adaptată la partiul de plan tradițional. Nuanța de specific este dată, în acest caz, de forma în bulb a cupolei și de folosirea culorii pe fațade. Capodoperele realizate de Rastrelli sînt palatele Țarskoe Selo, lîngă Petersburg (1749—1756) și Palatul de Iarnă (fig. 391) din capitală (1754—1762). Cu fațade extrem de lungi, a căror zidărie este colorată la ambele clădiri în albastru închis, palatele reiau în toată grandoarea imaginea celui de la Versailles. Micile pavilioane construite de

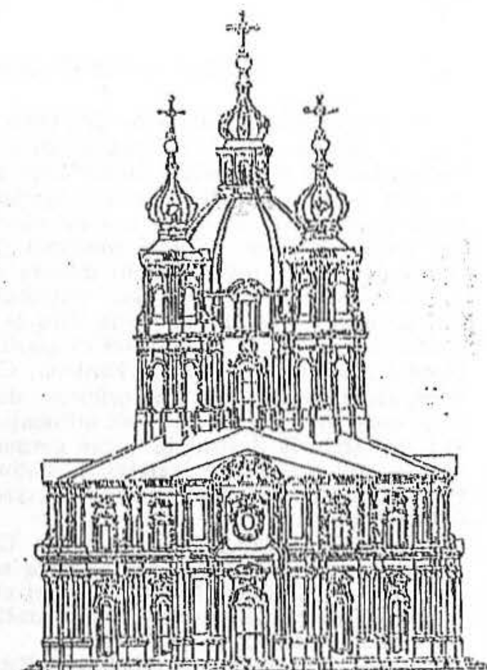


Fig. 380. Petersburg — Biserica mănăstirii Smolnîi (fațadă), 1746—1761 arhitect Bartolomeo Rastrelli.

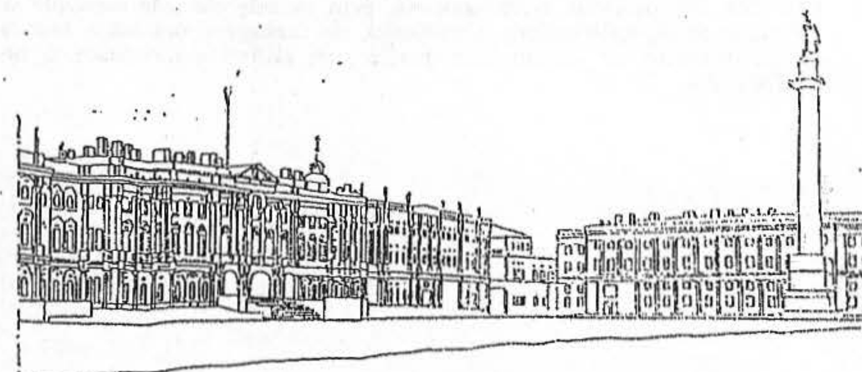


Fig. 381. Petersburg — Palatul de Iarnă (vedere), 1754—1762 arhitect Bartolomeo Rastrelli.

Rastrelli la Țarskoe Selo sînt remarcabile exemple ale unei arte delicate, de tip Rococo.

Construită de Jean Baptiste de la Motte și Alexandr Kokorinov, Academia de artă din Petersburg (1765—1772), monument de mare amploare, este expresia Barocului tîrziu, cu tendințe spre clasicism.

Ca și în restul Europei, în Rusia, la construcțiile baroce din faza tîrzie, caracterele specifice stilului se atenuează, arhitectura îndreptîndu-se spre formele neoclasice.

BAROC — CONCLUZII GENERALE

În afara componentei sale de primă evidenţă — cea a dinamicei şi bogăţiei plastici decorative, care învăluie în întregime compoziţia — Barocul prezintă o deosebită importanţă în arhitectură, datorită modului în care a fost abordată problema spaţialităţii. Stilul ilustrează şi împlineşte permanenta aspiraţie a arhitecturii europene, aceea de a lega şi uni spaţiul interior, volumul construit şi spaţiul ambiental, care sînt în manieră organică întrepătrunse într-un tot unitar, dinamic compus.

Prin anumite caractere ale spaţialităţii, volumetriei, elanului vertical, Barocul se apropie de Gotic, fără ca această apropiere să fie directă, evidentă şi de fond. Faptul însă că marii artişti ai Barocului italian (Giacomo della Porta, Domenico Fontana, Carlo Maderna, Francesco Borromini, Guarino Guarini) sînt originari din zonele nordice ale peninsulei, zone care au fost cel mai mult influenţate de Gotic, şi că Barocul a fost atît de strălucit ilustrat în ţările germane — cu puternică tradiţie gotică — sînt argumente posibile în susţinerea relaţiei dintre Gotic şi Baroc. Aspiraţia spre transcendental, prezentă în ambele stiluri, întăreşte argumentaţia.

Definirea Barocului drept artă a Contrareformei, a Companiei Iezuiţilor, arată numai una din faţetele sale. Faptul că elementele determinante ale stilului pătrund şi în ţări care nu l-au adoptat în întregime şi nu au aderat la Contrareformă arată că Barocul depăşeşte impactul propovăduirii confesiunii catolice.

Epocă de maximă creativitate artistică, însemnată verigă în evoluţia arhitecturii, Barocul va influenţa în mod covîrşitor activitatea constructivă din perioada contemporană, prin caracterele sale esenţiale de eliberare şi întrepătrundere a spaţiului, de concepere unitară a ansamblului construit cu mediul înconjurător, de atitudine novatoare şi neconformistă.

ROCOCO
(SECOLUL al XVIII-lea)

Rococo-ul se manifestă în faza tîrzie a Barocului şi este, în mod paradoxal, concomitent în contrast şi continuare nuanţată cu diferitele aspecte ale acestuia. Constatarea implică dificultatea încadrării Rococo-ului într-o categorie de stil sau etapă stilistică.

Apariţia Rococo-ului decurge dintr-o formă de negaţie, de dezavuare faţă de direcţiile arhitecturale şi artistice ale vremii şi îşi are rădăcinile în condiţiile societăţii. Trebuie reţinut că Rococo-ul se desprinde de cele două tendinţe prezente în cultura europeană: Barocul şi Clasicismul.

Apariţia fenomenului, în Franţa, în secolul al XVIII-lea, explică poziţia de detaşare faţă de organizarea societăţii în formula absolutistă de guvernare din perioada Ludovic al XIV-lea, exprimată în arhitectură de Clasicismul de curte (sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea). Stilul Rococo îşi are sursele în gîndirea iluminiştilor, în liberalizarea intelectuală, în nevoia de viaţă privată care fusese aproape anihilată de viaţa de curte, impusă marii aristocraţii în Franţa. Disidenţa latentă a claselor privilegiate se manifestă prin crearea unui climat social şi cultural, eliberat de vechiul conformism. Noul curent artistic emanat din nevoia înfăptuirii *artei* adaptată noului tip al vieţii de societate are ca simbol feminitatea şi beneficiază de protecţia femeilor cultivate, care imprimă o anume direcţie comportamentului intelectual al claselor privilegiate, precum şi o atmosferă specifică [6].

Vechiul cadru arhitectural, constituit în perioada Ludovic al XIV-lea, nu mai era adecvat noilor aspiraţii. Austeritatea opresivă a Clasicismului de curte face loc unei arhitecturi graţioase, de o eleganţă vioiciune în expresia plastică. Locuinţa este programul de arhitectură în care Rococo-ul şi-a găsit în modul cel mai elocvent expresia, iar problema rezolvării unei locuiri funcţionale a stat la baza compoziţiei [16].

Manifestarea, ca reacţie împotriva tendinţelor autoritare ale epocii care a precedat constituirea sa, este o importantă caracteristică a stilului, dar împotriva cărei forme de expresie artistică reacţionează Rococo-ul este greu de stabilit.

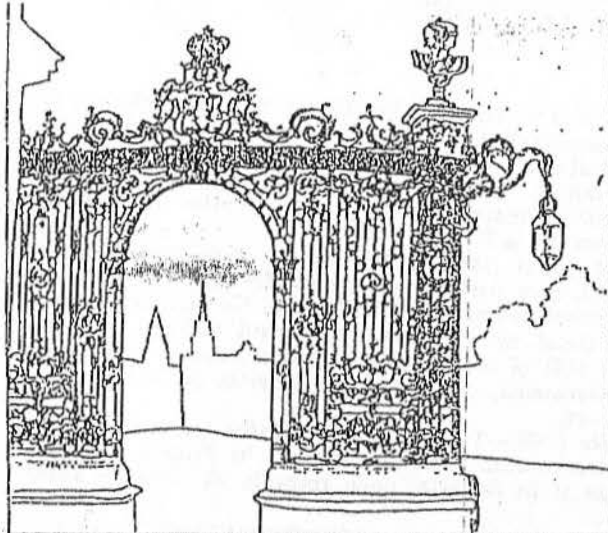


Fig. 382. Nancy — Piața Stanislas (grilaj).

Forme decorative de tip Rococo își au originea în Italia, dar stilul se manifestă din plin în secolul al XVIII-lea, în Franța, și poartă denumirea de stil *Rocaille* (derivată de la numele cochiliei — care apare în în mod curent în decorație — formă preluată din natură și stilizată).

Stilul exprimă evident dorința creării unui cadru pentru un nou fel de viață și nu o reacție împotriva Barocului, care în Franța nu s-a desfășurat în plenitudinea sa. Manifestările Rococo se datorează, în principiu, nevoii de descătușare de formele ce deveniseră anchilozante și apariția sa este rezultatul noii angajări de idei care va cuprinde toată Europa.

Este perioada în care Parisul își recîștigă calitatea de capitală intelectuală și a vieții mondene franceze. În arhitectură, tendința se traduce prin construirea unui număr impresionant de palate particulare, aparținînd reprezentanților nobilimii și înaltei burghezii. Noile reședințe sînt amplasate în zone care vor deveni cartierele elegante ale Parisului. Palatele epocii păstrează scara umană, iar în rezolvarea partiului funcțional este urmărită locuirea comodă. Interesul compoziției gravitează în jurul salonului (saloanelor) de primire. Cîteva dintre numeroasele exemple de acest tip de locuință sînt, la Paris, palatele Biron, Soubise etc.

Stilul Rocaille, mai cunoscut sub denumirea de Rococo, afectează arhitectura de interior și are un pregnant caracter decorativ. Acesta coincide gustului și frivolității claselor dominante din Franța în perioadele regenței și domniei lui Ludovic al XV-lea.

Motivele decorative de inspirație naturalistă, uneori hibride, sînt îmbinate cu elemente de artă abstractă, în compoziții delicate și pitorești. Scenele pictate, decorația în stucatură, culoarea în nuanțe deschise, lumina uniform distribuită contribuie la sublinierea unității spațiului arhitectural ce pare delimitat de o structură diafană. Compoziția stă sub semnul grației rafinate a ornamentului realizat în relief plat.

Plastica arhitecturală de fațadă evită ordonanța clasică și, în contrast cu decorativismul interioarelor, este tratată cu o surprinzătoare simplitate. Stilul Rococo se îmbină cu cel Baroc în maniera de decorare a porților sau balustradelor executate în fier forjat. Un exemplu se află la Nancy în Piața Stanislas (fig. 382).



Fig. 383. Hoțul de vrăbii gravat de F. Boucher, după Watteau.

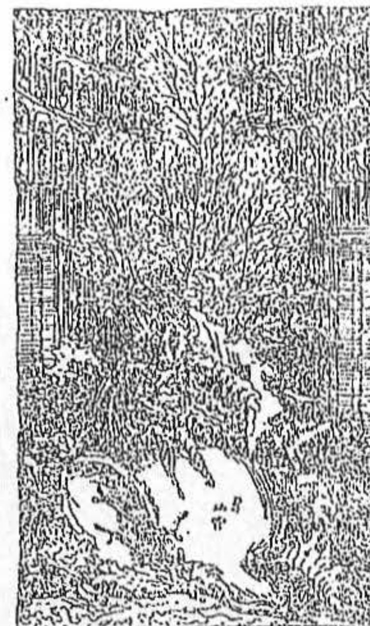


Fig. 384. Frontispiciu desenat de Boucher și gravat de Duclos.

În promovarea Rococo-ului o contribuție însemnată a avut-o opera pictorilor și gravorilor activi în Franța. Printre ei se remarcă în mod particular: Watteau (fig. 383), Boucher (fig. 384), Meissonier (fig. 385), Oppenord, Cuvilliés. Gravura este modalitatea prin care maeștrii stilului își popularizează intențiile. Nu toate proiectele de decorație și arhitectură au fost realizate, dar valoarea lor artistică ne permite să apreciem importanța Rococo-ului ca artă grafică. Decoratori ca Meissonier, Oppenord au influențat în mod precumpănitor evoluția stilului.

Numeroși arhitecți care au lucrat în Franța în stilul Clasicismului de curte au creat și opere baroce sau rococo. De exemplu, *Antoine le Pautre*, principal exponent al arhitecturii baroce franceze, sugerează intenții de factură rococo în creația sa.

Robert de Cotte (1656—1735), care lucrează în stil clasicist cu



Fig. 385. Paris — Proiect de decorație, 1734 J. A. Meissonier.



Fig. 386. Paris — Palatul de Toulouse (de la Vrilliere) — Galeria de aur, 1713—1719 arhitect Robert de Cotte.

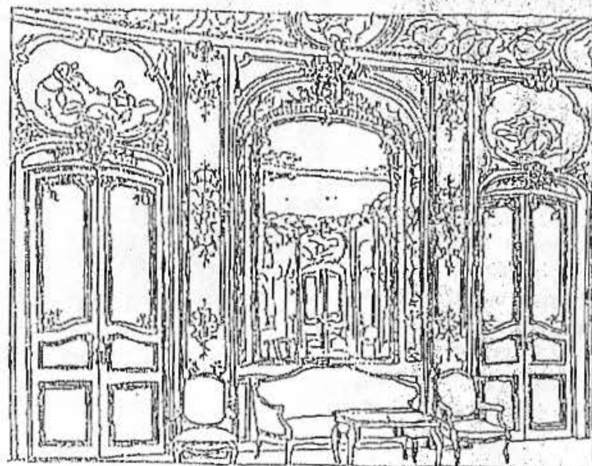


Fig. 387. Paris — Palatul Soyecourt (salonul, lambriuri după Leroux), 1746.

Jules Hardouin Mansard și îi urmează în funcția de prim arhitect al Curții, rămîne un reprezentant de marcă al Rococo-ului; construiește, la Paris, palatul de Toulouse, cunoscut și ca palatul de la Vrillière (fig. 386), și este consultat pentru numeroase proiecte baroce în Germania. Un alt exemplu remarcabil de grațios interior Rococo întîlnim la palatul Soyecourt de la Paris (fig. 387).

Gabriel Germain Boffrand (1667—1754), elev și colaborator al lui Jules Hardouin Mansard, face parte dintre renumiții arhitecți parizieni ai epocii și este un fervent promotor al noului stil. Construiește palate particulare la Paris (palatul Montmorency, pavilionul adăugat la palatul Soubise fig. 388 și 389) și influențează în mare măsură arhitectura barocă și rococo din Germania, colaborînd la lucrările de la reședința episcopală de la Würzburg.

François de Cuvilliés (1695—1768) este unul dintre cei mai desăvîrșiți reprezentanți ai Rococo-ului. Cunoscut arhitect în Franța, Cuvilliés este solicitat să lucreze și în Bavaria, unde reușește să adapteze stilul

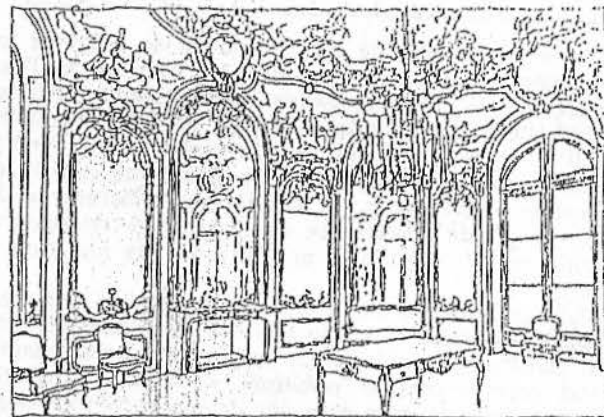


Fig. 388. Paris — Palatul Soubise (Salonul prințesei), 1730 arhitect Germain Boffrand.

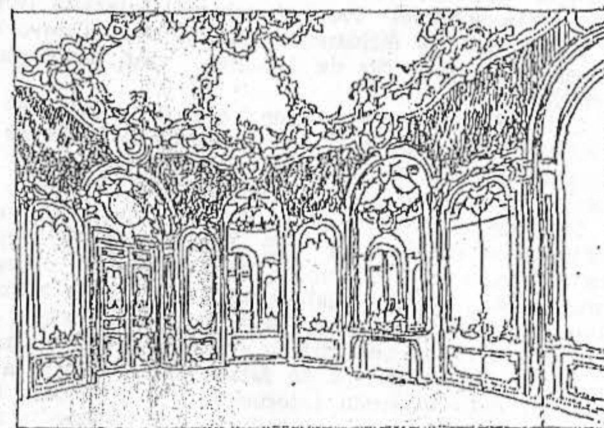


Fig. 389. Paris — Palatul Soubise (plafonul Salonului oval), 1737.

Decorația palatului Soubise face parte dintre strălucitele exemple ale Rococo-ului francez.

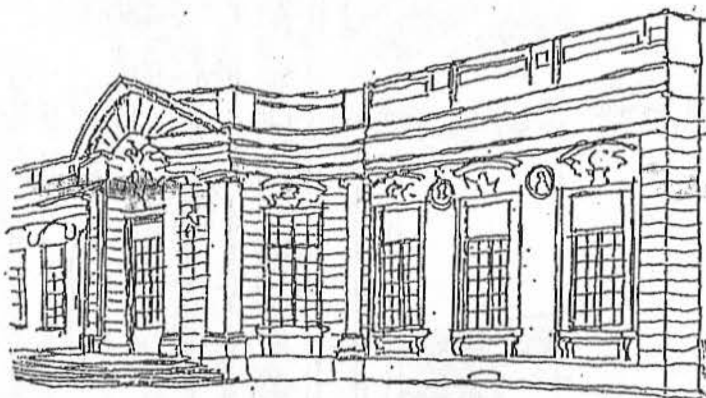


Fig. 390. Nymphenburg (Bavaria) — Pavilionul Amalienburg (vedere) arhitect Fr. Cuvilliés, 1694—1768.

Pavilionul Amalienburg — casă de oaspeți a palatului Nymphenburg — este construit de arhitectul francez François Cuvilliés, care reușește să transpună într-o formă specific bavareză exuberanta decorație rococo.

Considerat pe bună dreptate capodopera lui Cuvilliés, pavilionul Amalienburg are o eleganță și o delicatețe firească. Decorația parietală din interior pare a fi transparentă, datorită gingășiei sale.

Fază tîrzie a Barocului, Rococo-ul exprimă în decorul exterior forme mult mai apropiate de noua etapă stilistică — cea Neoclasică.



Fig. 391. Nymphenburg — Pavilionul Amalienburg (Salonul mare), 1734 arhitect Fr. Cuvilliés.

specificului german. Execută amenajări la reședința princiară Nymphenburg (fig. 390, 391) de lîngă München și construiește pavilionul Amalienburg din parcul reședinței, palatul arhiepiscopal și Residenztheater la München.

Promovat pentru început de maeștrii francezi în Germania, Rococo-ul capătă amploare, este perfect asimilat și manifestările sale nu se limitează între granițele franceze.

În Germania, Rococo-ul apare ca o continuare a Barocului, o ultimă fază a sa în care domină decorativismul adaptat compoziției arhitecturale specifice Barocului german tîrziu. În concepția planimetrică și spațială derivate din principiile baroce, Rococo-ul intervine prin atenuarea tumultuozității și obținerea unor suprafețe calme de suporți și boltiri, apte pentru a primi decorația bogată, senină, uniform luminată.

Modelul pe care arhitecții Barocului german l-au avut în opera lui Borromini și Guarini explică această tranziție mai puțin radicală în Germania, între cele două etape stilistice. În aceeași măsură în care a constituit un fond ideologic pentru Baroc, Iluminismul german și expresia sa pe plan politic, despotismul luminat, au favorizat înflorirea Rococo-ului.

În Germania, Rococo-ul este transferul pe planul sensibilității al artei baroce. Deosebirile dintre Barocul și Rococo-ul german sînt asemănătoare celor dintre Goticul la apogeu și cel flamboaiant, respectivele faze stilistice avînd o evoluție similară, cu aceeași tendință spre abundență ornamentală. Ambele stiluri au corespuns în Germania gustului estetic popular, dovadă fiind ardoarea cu care sînt venerate bisericile realizate în arhitectura flamboaiantă sau rococo.

Datorită manierei vioaie și delicate în care tratează formele decorative, creația marelui arhitect al Barocului german *Balthasar Neumann* este încadrată de mulți istorici de artă în stilul Rococo. Modelarea dinamică a spațiului, modul de exprimare a formelor arhitecturale caracteristice lui Neumann diferă însă de gingășia și fragilitatea Rococo-ului, de tendința sa spre decorativismul care afectează cu predilecție suprafețele liniștit compuse.

O remarcă similară este valabilă și pentru modalitatea de a îmbina în decorația și compoziția arhitecturală elemente baroce și rococo, în edificarea de către *Mattaeus Pöppelmann* a palatului Zwinger de la Dresda.

Stilul Rococo se impune însă mai categoric în opera altor arhitecți germani activi în secolul al XVIII-lea.

Astfel, arhitectul curții regale prusienc *Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff* (1699—1755), de origine aristocratică, renunță la cariera militară pentru a se dedica picturii. Protejat și prieten al regelui Friedrich al II-lea, studiază pentru început arhitectura în Italia, apoi la Dresda și Paris. Maniera sa de expresie oscilează între palladianism (Opera din Berlin) și Rococo, stil în care execută cîteva palate, dintre care cel mai cunoscut este reședința regală Sans-Souci de lîngă Potsdam (fig. 392, 393), realizată în colaborare cu regele.

Joseph Effner (1687—1745), bavarez la origine, studiază la Paris și este elevul lui Boffrand; întors în Bavaria, este numit arhitectul curții princiare. Construiește palatele Schlessheim și Nymphenburg, unde în parcul reședinței edifică pavilioanele Badenburg și Pagodenburg. La München, participă la execuția Teatrului Reședinței Princiare; elegante

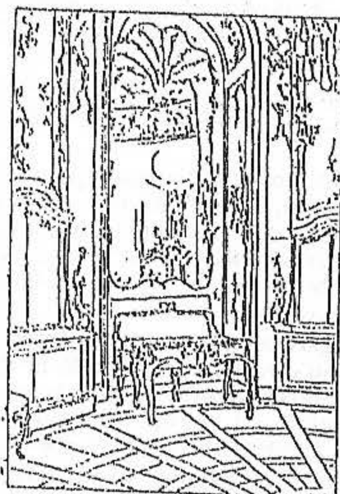


Fig. 392. Potsdam (Brandenburg) — Palatul Sans Souci — Biblioteca lui Friedrich al II-lea.

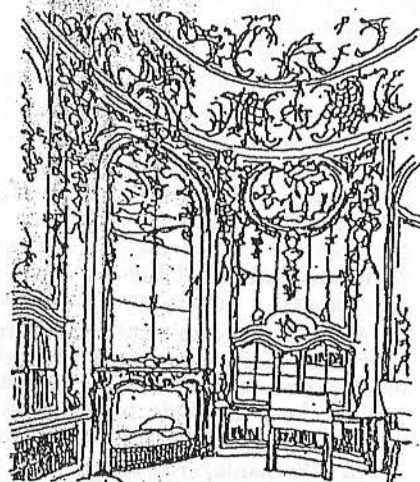


Fig. 393. Potsdam (Brandenburg) — Palatul Sans Souci (salonul decorat în stil Rococo), 1745—1747. arhitect Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff.

interioare Rococo execută și la palatul regal din Potsdam (fig 394) sau la reședința episcopală de la Würzburg (fig. 395).

Dominikus Zimmermann (1685—1766), marcant reprezentant al Rococo-ului din sudul Germaniei, face parte din categoria de arhitecți formați întîi ca meșteșugari (a fost stucator și dulgher). Cea mai cunoscută operă a sa de arhitect este biserica parohială a comunității rurale Die Wies, din Bavaria (fig. 396, 397), unde renunță la elementele scenografice ale Barocului, pentru a crea un spațiu luminos, senin, cu pereții și bolțile pictate în culori de nuanțe deschise.

Johann Michael Fischer (1692—1766), activ în sudul Germaniei și specializat în construcția de biserici, realizează un număr impresionant de edificii religioase, renumită fiind biserica mănăstirii benedictine de la Ottobeuren din regiunea Schwaben, în Bavaria.

Operele lui Fischer uimesc prin exuberanța decorației. La biserica din Ottobeuren (fig. 398) concentrează elementele decorative în zonele boltirilor și ale altarelor, creînd astfel puncte de interes ce se detașează de masa albă a construcției. Dinamica spațială este astfel obținută prin efecte decorative.

Fischer are o mare sensibilitate în obținerea efectelor monumentale și a relațiilor spațiale, dar opera sa nu reușește să o depășească pe cea a lui Neumann sau Zimmermann. Creația lui Zimmermann și Fischer exprimă un nestăvilit elan, este plină de spontaneitate și rezultat al unei sincere credințe creștine. Ei au edificat monumente pentru comunități religioase modeste, iar tipul activității lor a fost adesea asemuit cu cel al meșterilor gotici din sudul Germaniei. Prin condiția lor socială, modul de a-și însuși meseria ca meșteri constructori formați



Fig. 394. Potsdam (Brandenburg) — Palatul Regal (decorație în stil Rococo), 1744—1751.

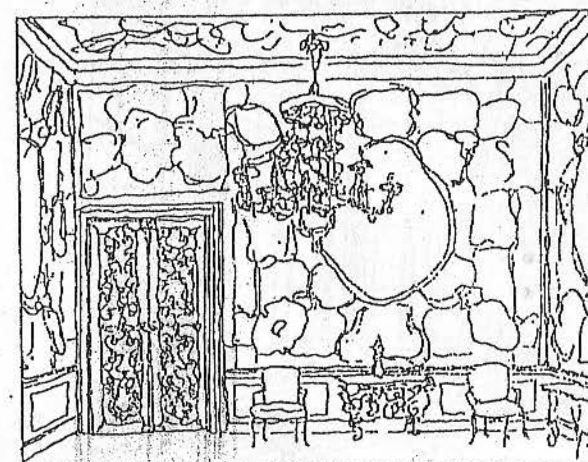


Fig. 395. Würzburg — Reședința episcopală (Salonul oglinzilor).



Fig. 396. Wies (Bavaria) — Biserica de pelerinaj (interior), 1745—1754 arhitect Domenikus Zimmermann, 1685—1766.

În biserica parohială din Wies, Zimmermann exprimă cu spontaneitate geniul artei populare susținut de verva Rococo-ului. Elementul spațial principal este ovalul central acoperit cu o cupolă. Acest spațiu de plan oval este exprimat și în volumul exterior cu fațada rotunjită spre vest și corul alungit înspre est.

Decorația rococo, vioaie, cu picturi de culori deschise, subliniază impresia de seninătate pe care o dă spațiul interior.



Fig. 397. Die Wies (Bavaria) — Biserica de pelerinaj (detaliu din cor) arhitect D. Zimmermann.

în mediul natal rural, fără a avea contact cu lumea savantă a arhitecților europeni, ei reprezintă de fapt o formă a arhitecturii rococo de tip popular, care constituie o însemnată bază de preluare a stilului în zonele rurale.

Cele mai valoroase și complete exemple ale arhitecturii rococo, caracterizate prin grația și sensibilitatea compoziției, în strînsă relație cu creația barocă, au fost realizate în Germania și sfera de influență a culturii germane. Faptul că Rococo-ul a găsit în statele germane terenul cel mai propice pentru o totală afirmare rezidă și în condițiile sociale



Fig. 398. Ottobeuren (Bavaria) — Biserica mănăstirii benedictine (interior), 1744—1767
arhitect Johann Michael Fischer, 1692—1766.

și politice favorizate de *Aufklärung*, curentul filozofic iluminist german. Preluat din Franța, Rococo-ul devine o fază importantă din evoluția arhitecturii germane.

Arhitectura este departe de a fi singurul domeniu de expresie a stilului. Decorația rococo pătrunde în întreaga producție europeană a artelor plastice și aplicate. Rococo-ul operează în special asupra interioarelor, a mobilierului, a obiectelor decorative.

Arta Rococo nu are în timp o lungă durată de desfășurare. Ea evoluează între anii 1700 și 1770.

În paralel cu Rococo-ul, se manifestă în continuare tendințele clasiciste, care vor conduce la apariția stilului ce va domina scena arhitecturală de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, Neoclasicismul. Dacă Rococo-ul a exprimat intenția de reformare dinăuntrul său a societății și a avut ca fundament filozofic Iluminismul, Neoclasicismul, pornind de la același suport, depășește aceste idealuri. Noul stil este expresia principiilor care au fundamentat mișcările revoluțiilor din secolul al XVIII-lea și din punct de vedere artistic și arhitectural preia formele antichității greco-romane.

ÎNCHEIERE

Stilul în arhitectură este determinat de următorii factori, desemnați în ordinea importanței lor pentru definirea specificului arhitectural într-o anume perioadă: modul de compunere a spațiului interior; modul de încadrare a construcțiilor în mediul înconjurător; relația spațiu interior—volum construit—spațiu exterior; sistemul structural și tehnica de construcție; plastica și decorația arhitecturală.

Aruncînd o privire retrospectivă asupra stilurilor de arhitectură ce s-au desfășurat în perioada dintre secolele al XV-lea și al XIX-lea, se observă o evoluție constantă. De-a lungul timpului, arhitectura este într-o permanentă devenire, indiferent dacă în unele momente și domenii se poate remarca o revenire în trecut.

În perioadele Renașterii și Barocului, această evoluție nu s-a manifestat în concepția structurală, perfecțiunea structurii gotice nu numai că nu a fost depășită, ci însăși principiile staticii constructive gotice au fost de la început abandonate. Renașterea și Umanismul au condus, prin exaltarea valorilor antichității greco-romane, la reluarea formelor modelelor venerate. Decorația arhitecturală de inspirație antică va domina pînă în secolele al XIX-lea și XX, dar nu ea a marcat în mod precumpănitor evoluția ce s-a produs în arhitectură în timpul Renașterii și Barocului. Devenirea se constată în componența esențială a stilului de arhitectură, cea care se referă la spațiu.

Idealul european de a realiza corelarea spațiului construit cu cel exterior, întrepătrunderea lor, relația strînsă între mediul ambiental și construcții sînt împlinite în arhitectura Renașterii și Barocului. Acest ideal traversează gradat creația arhitecturală europeană în toate etapele stilistice care au marcat evoluția sa, indiferent de modul specific în care spațiul construit a fost tratat în cadrul fiecărui stil. Preocuparea pentru spațialitatea complexă caracterizează arhitectura de cultură europeană pînă în perioada contemporană.

Privite ca două secțiuni în derularea arhitecturii europene, Renașterea și Barocul exprimă în principal preocuparea pentru spațialitatea complexă, fiind verigi esențiale în legătura dintre spațialitatea medievală din perioada tîrzie și cea a arhitecturii moderne. Această preocupare, ce reiese în final din studiul celor două stiluri de arhitectură, primează — deși nu în mod imediat evident — în fața preocupării pentru plastica arhitecturală.

Problema plasticii arhitecturale a fost așezată pe primul plan în studiile mai vechi de Istoria Arhitecturii. De fapt însă, în Renaștere și Baroc, ca de altfel și în alte perioade stilistice, plastica arhitecturală nu face decît să susțină o anume gîndire spațială specifică, ce dă caracterul esențial stilului de arhitectură.

BIBLIOGRAFIE

1. Grousset, René, Léotard, G. Emile. *Histoire Universelle*. Vol. II, De l'Islam à la Réforme, Encyclopédie de la Pléiade, 1964.
2. Grousset, René, Léotard, G. Emile. *Histoire Universelle*. Vol. III, De la Réforme à nos jours, Encyclopédie de la Pléiade, 1964.
3. Procacci, Giuliano. *Istoria italienilor*. Editura Politică, București, 1975.
4. Lazarev, Victor. *Originile Renașterii italiene. Quattrocento-ul timpuriu*, Editura Meridiane, București, 1985.
5. Giedion, Siegfried. *Space, Time, Architecture*. Harvard University Press. Cambridge, Mass., 1978.
6. Zevi, Bruno. *Cum să înțelegem arhitectura*. Editura Tehnică, București, 1979.
7. Fletcher, Sir Bannister. *A History of Architecture on the comparative method*. University of London, The Athlone Press.
8. Pevsner, Nikolaus. *An outline of european architecture*. Pelikan Books, London, 1966.
9. Major, Mathe. *Geschichte der Architektur des Feudalismus*. Verlag der Ungarische Akademie der Wissenschaften, Budapest, 1958.
10. Delumeau, Jean. *La civilisation de la Renaissance*. Collection Les grandes civilisations, Arthaud, Paris, 1967.
11. Benevolo, Leonardo. *Storia dell'architettura del Rinascimento*. Volume secundo, Editori Laterza, Bari, 1968.
12. Oțetea, Andrei. *Renașterea și Reforma*. Editura Științifică, București, 1968.
13. Stoichiță, Victor Ieronim. *Pontormo și manierismul*. Editura Meridiane, București, 1978.
14. Wölfflin, Heinrich. *Renaissance und Barock*. Köhler und Amelang, Leipzig, 1986.
15. Tapié, Victor. *Barocul*. Editura Științifică, București, 1969.
16. Basdevant, Denise. *L'architecture française*. Bibliothèque des Guides Bleus, Paris, 1971.
17. Brix, Karl. *Baukunst der Renaissance in Deutschland*. Veb. Verlag der Kunst, Dresden, 1965.
18. Hager, Werner. *Die Bauten des deutschen Barocks*. F. Diederichs, Jena.
19. Ionescu, Grigore. *Istoria Arhitecturii în România*. Vol. I și II, Editura Academiei, București, 1963—1965.
20. Sebestyen, Gheorghe. *O pagină din istoria României. Renașterea*. Editura Tehnică, București, 1987.
21. Zachwatowicz, Jan. *Polnische Architektur*. Verlag Budownictwo i Architectura, Varșovia, 1956.
22. Fleming, J., Honour, H., Pevsner, N. *A dictionary of Architecture*. Penguin Books — The Chaucer Press Bungay, Suffolk, 1972.
23. Oudin, Bernard. *Dictionnaire des architectes*. Seghers, Paris, 1970.

24. Curinschi, Gheorghe. *Veneția*. Editura Tehnică, București, 1972.
25. Voiculescu, Sanda și colectiv. *Mări Arhitecți. Andrea Palladio*, Editura Meridiane, București, 1971.
26. Curinschi, Gheorghe. *Roma, Cetatea Eternă*. Editura Tehnică, București, 1971.
27. Morrison, Hugh. *Early American Architecture*. Oxford University Press, New-York, 1952.
28. Oțetea, Andrei și colectiv. *Istoria lumii în date*. Editura Enciclopedică Română, București, 1972.
29. Perogalli, Carlo. *Storia dell'architettura*. Vol. II, Görlich editore, Milano, 1964.
30. Ache, Jean Baptiste. *Eléments d'une histoire de l'art de bâtir*. Editions du Moniteur des Travaux Publics, Paris, 1970.
31. Brătuleanu, Anca. *Contribuții la cunoașterea arhitecturii reședințelor domnești și boierești din Valahia (sec. al XVII-lea și al XVIII-lea)*. Teză de doctorat, Institutul de Arhitectură „Ion Mincu".
32. Pinnow, Hermann. *Histoire d'Allemagne*. Editura Payot, Paris, 1931.

CUPRINS

Coli de tipar: 21,25. Format: 16/70×100.
Bun de tipar: 13.09.1994. Nr. plan: 9766.
Ediția: 1994.

Tiparul executat sub comanda nr. 214/1994,
la Imprimeria de Vest, Oradea,
str. Mareșal Ion Antonescu nr. 105.
România

